

INHALT

| | Seite |
|---|-------|
| Franz Bachmann, Der Tanz und die Grundlagen einer sozialen Ästhetik | 131 |
| Josef Bauer, Modernes Gitarrespiel | 285 |
| Adolf Chybiński, Die polnische Klaviermusik der Gegenwart | 144 |
| Alfred von Ehrmann, Geigen und Weiber | 204 |
| F. A. Geißler, Nicolaus Graf Seebach. Zum 20. Jahrestage seiner Berufung zum Generaldirektor der Dresdner Hoftheater | 353 |
| Walter Georgii, Der Klavierstil des letzten Beethoven | 16 |
| Hanno de Nemonia, Programmwürfe für musikalische Kubisten, Futuristen und Neo-Expressionisten | 222 |
| Richard Hennig, Das Phänomen des „Musik-Sehens“ | 259 |
| Edgar Istel, Nochmals die Not der Bühnenkomponisten | 154 |
| — Das „Lektorat für Musikdramatik“ | 288 |
| Julius Kapp, Franz Liszt und Robert Schumann | 67 |
| Armin Knab, Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier | 26 |
| Riccardo Enrico Lapini, Otto Lehmann vor Gericht | 195 |
| Emil Liepe, Der Pausentakt in Beethovens Fünfter. Ein Beitrag zur Aufklärung | 277 |
| Inka von Linprun, Lautlose Akustikgraphie | 215 |
| Willy von Moellendorff, Die Not der Bühnenkomponisten | 93 |
| — Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden. IV | 220 |
| Theodor Müller-Reuter, Beethoveniana | 3. 86 |
| Nemo de Hammonia, Das Konzertmännlein. Ein Vergangenheits- und Zukunftsbild | 209 |
| Ethel Nottingham, Ein Besuch bei Brahms | 218 |
| Emil Petschnig, Die Not der Bühnenkomponisten | 152 |
| Paul Riesenfeld, Musikalische Aphorismen | 206 |
| Arthur Rydin, Zur ersten Probe des Beethovenschen C-dur Konzerts | 283 |
| Fritz F. Steffin, Ein kleiner Irrtum | 281 |
| Felix Weingartner, Der gewaltige Pausentakt in Beethovens Fünfter | 275 |
| Adolf Weißmann, „Parsifal“. Die Berliner Erstaufführungen | 93 |
| Alfred Wolf, Die Programmmusik — eine Verirrung oder ein Irrtum? | 32 |

| | |
|---|-----------------------------|
| Revue der Revueen | 97. 155. 223. 292. 356 |
| Besprechungen (Bücher und Musikalien) | 40. 101. 161. 227. 293. 360 |
| Anmerkungen zu unseren Beilagen | 64. 128. 192. 256. 320. 384 |

INHALT

Kritik (Oper)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|----------------------------|---------------|---------------------------|---------------|----------------------------|--------------------|
| Antwerpen | 105. 301 | Essen | 107 | München 46. 108. 173. 304. | 368 |
| Augsburg | 105 | Frankfurt a. M. | 170. 302 | New York | 369 |
| Barmen | 105 | Graz | 171. 235. 367 | Nürnberg | 173 |
| Basel | 105. 301 | Halle a. S. | 171. 367 | Paris | 108. 237. 369 |
| Berlin | 233. 365 | Hamburg 44. 235. 302. | 367 | Posen | 109 |
| Braunschweig | 169. 366 | Hannover | 368 | Prag | 237. 370 |
| Bremen | 169 | Karlsruhe | 171. 368 | Riga | 173. 370 |
| Breslau | 105. 233. 366 | Kassel | 107 | Rostock | 109 |
| Brünn | 106 | Kiel | 108 | St. Petersburg | 173. 370 |
| Brüssel | 43. 169. 301 | Köln | 108. 172. 302 | Schwerin i. M. | 110. 304 |
| Budapest | 169 | Königsberg i. Pr. | 236 | Stockholm | 46. 238 |
| Chemnitz | 106 | Kopenhagen | 236. 368 | Straßburg i. E. | 110. 238 |
| Danzig | 106 | Leipzig | 108. 236. 303 | Stuttgart | 47. 173 |
| Dessau | 106 | Lemberg | 108 | Warschau | 47 |
| Dortmund | 106. 366 | London | 45. 303 | Weimar | 110. 304 |
| Dresden 43. 107. 234. 301. | 366 | Magdeburg | 46. 236 | Wien | 110. 173. 238. 371 |
| Düsseldorf | 43. 234 | Mainz | 172. 368 | Wiesbaden | 240 |
| Elberfeld | 44. 234 | Mannheim | 46. 172. 236 | | |

Kritik (Konzert)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|--------------------------------|--------------|----------------------------------|---------------|--------------------------|--------------------|
| Aachen | 304 | Frankfurt a. M. 55. 118. | | Mannheim | 60. 252 |
| Amsterdam | 174 | 181. 249. 312. 377 | | Moskau | 61. 187 |
| Antwerpen | 111. 305 | Genf | 119. 313 | München 61. 122. 187. | |
| Augsburg | 112 | Gießen | 378 | 252. 318. 381 | |
| Barmen | 112 | Graz | 119. 181. 378 | Nürnberg | 188 |
| Basel | 47. 112. 305 | Haag | 56 | Paris | 122. 253. 382 |
| Berlin 47. 112. 174. 240. 305. | 371 | Hagen i. W. | 182 | Posen | 123 |
| Boston | 53 | Halle a. S. | 119. 182. 378 | Prag | 62. 123. 254. 382 |
| Braunschweig | 376 | Hamburg 56. 250. 313. 379 | | Riga | 188 |
| Bremen | 53. 179. 311 | Hannover | 379 | Rostock | 123 |
| Breslau | 116. 246 | Heidelberg | 120. 314 | St. Petersburg | 124. 189 |
| Brünn | 180 | Helsingfors | 183 | Schwerin i. M. | 124. 318 |
| Brüssel | 54. 180. 311 | Karlsruhe i. B. | 379 | Sondershausen | 189 |
| Budapest | 246 | Kassel | 314 | Stettin | 125. 318 |
| Chemnitz | 117 | Kiel | 183 | Stockholm | 63. 254 |
| Danzig | 117 | Köln 57. 120. 184. 250. 315. 379 | | Straßburg i. E. | 125. 254 |
| Dessau | 117 | Königsberg i. Pr. | 251 | Stuttgart | 63. 189 |
| Donaueschingen | 376 | Kopenhagen | 121. 251. 380 | Tiflis | 255 |
| Dortmund | 180. 377 | Leipzig 57. 121. 184. 251. | | Tsingtau | 190 |
| Dresden 54. 118. 181. 248. | | 315. 380 | | Warschau | 63 |
| 312. 377 | | Lemberg | 121 | Weimar | 126. 319 |
| Düsseldorf | 54. 249 | London | 58. 185. 316 | Wien | 127. 191. 255. 383 |
| Elberfeld | 55. 249 | Magdeburg | 60. 252 | Wiesbaden | 64. 256 |
| Essen | 118. 312 | Mainz | 60. 186. 381 | Zürich | 192 |

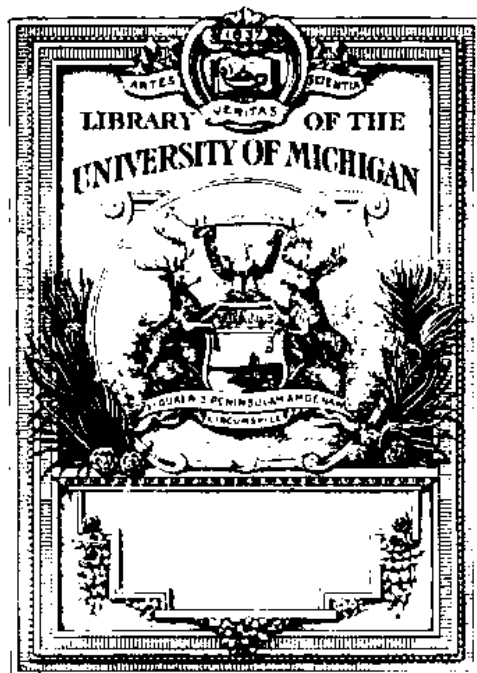
DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 7 · ERSTES JANUAR-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

DREIZEHNTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALS BAND

BAND L



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1913—1914

MUSE

102.

1

102.

103

102.

INHALT

| | Seite |
|---|-----------------------------|
| Franz Bachmann, Der Tanz und die Grundlagen einer sozialen Ästhetik | 131 |
| Josef Bauer, Modernes Gitarrespiel | 285 |
| Adolf Chybiński, Die polnische Klaviermusik der Gegenwart | 144 |
| Alfred von Ehrmann, Geigen und Weiber | 204 |
| F. A. Geißler, Nicolaus Graf Seebach. Zum 20. Jahrestage seiner Berufung zum Generaldirektor der Dresdner Hoftheater | 353 |
| Walter Georgii, Der Klavierstil des letzten Beethoven | 16 |
| Hammo de Nemonia, Programmentwürfe für musikalische Kubisten, Futuristen und Neo-Expressionisten | 222 |
| Richard Hennig, Das Phänomen des „Musik-Sehens“ | 259 |
| Edgar Istel, Nochmals die Not der Bühnenkomponisten | 154 |
| — Das „Lektorat für Musikdramatik“ | 288 |
| Julius Kapp, Franz Liszt und Robert Schumann | 67 |
| Armin Knab, Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier | 26 |
| Riccardo Enrico Lapini, Otto Lehmann vor Gericht | 195 |
| Emil Liepe, Der Pausentakt in Beethovens Fünfter. Ein Beitrag zur Aufklärung | 277 |
| Inka von Linprun, Lautlose Akustikgraphie | 215 |
| Willy von Moellendorff, Die Not der Bühnenkomponisten | 93 |
| — Aus Frosch- und Vogelperspektive. Gedanken eines Schaffenden. IV | 220 |
| Theodor Müller-Reuter, Beethoveniana | 3. 86 |
| Nemo de Hammonia, Das Konzertmännlein. Ein Vergangenheits- und Zukunftsbild | 209 |
| Ethel Nothingham, Ein Besuch bei Brahms | 218 |
| Emil Petschnig, Die Not der Bühnenkomponisten | 152 |
| Paul Riesenfeld, Musikalische Aphorismen | 206 |
| Arthur Rydin, Zur ersten Probe des Beethovenschen C-dur Konzerts | 283 |
| Fritz F. Steffin, Ein kleiner Irrtum | 281 |
| Felix Weingartner, Der gewaltige Pausentakt in Beethovens Fünfter | 275 |
| Adolf Weißmann, „Parsifal“. Die Berliner Erstaufführungen | 93 |
| Alfred Wolf, Die Programmmusik — eine Verirrung oder ein Irrtum? | 32 |
| Revue der Revueen | 97. 155. 223. 292. 356 |
| Besprechungen (Bücher und Musikalien) | 40. 101. 161. 227. 293. 360 |
| Anmerkungen zu unseren Beilagen | 64. 128. 192. 256. 320. 384 |

INHALT

Kritik (Oper)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|----------------------------|---------------|---------------------------|---------------|----------------------------|--------------------|
| Antwerpen | 105. 301 | Essen | 107 | München 46. 108. 173. 304. | 368 |
| Augsburg | 105 | Frankfurt a. M. | 170. 302 | New York | 369 |
| Barmen | 105 | Graz | 171. 235. 367 | Nürnberg | 173 |
| Basel | 105. 301 | Halle a. S. | 171. 367 | Paris | 108. 237. 369 |
| Berlin | 233. 365 | Hamburg 44. 235. 302. | 367 | Posen | 109 |
| Braunschweig | 169. 366 | Hannover | 368 | Prag | 237. 370 |
| Bremen | 169 | Karlsruhe | 171. 368 | Riga | 173. 370 |
| Breslau | 105. 233. 366 | Kassel | 107 | Rostock | 109 |
| Brünn | 106 | Kiel | 108 | St. Petersburg | 173. 370 |
| Brüssel | 43. 169. 301 | Köln | 108. 172. 302 | Schwerin i. M. | 110. 304 |
| Budapest | 169 | Königsberg i. Pr. | 236 | Stockholm | 46. 238 |
| Chemnitz | 106 | Kopenhagen | 236. 368 | Straßburg i. E. | 110. 238 |
| Danzig | 106 | Leipzig | 108. 236. 303 | Stuttgart | 47. 173 |
| Dessau | 106 | Lemberg | 108 | Warschau | 47 |
| Dortmund | 106. 366 | London | 45. 303 | Weimar | 110. 304 |
| Dresden 43. 107. 234. 301. | 366 | Magdeburg | 46. 236 | Wien | 110. 173. 238. 371 |
| Düsseldorf | 43. 234 | Mainz | 172. 368 | Wiesbaden | 240 |
| Elberfeld | 44. 234 | Mannheim | 46. 172. 236 | | |

Kritik (Konzert)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|--------------------------------|--------------|----------------------------------|---------------|--------------------------|--------------------|
| Aachen | 304 | Frankfurt a. M. 55. 118. | | Mannheim | 60. 252 |
| Amsterdam | 174 | 181. 249. 312. 377 | | Moskau | 61. 187 |
| Antwerpen | 111. 305 | Genf | 119. 313 | München 61. 122. 187. | |
| Augsburg | 112 | Gießen | 378 | 252. 318. 381 | |
| Barmen | 112 | Graz | 119. 181. 378 | Nürnberg | 188 |
| Basel | 47. 112. 305 | Haag | 56 | Paris | 122. 253. 382 |
| Berlin 47. 112. 174. 240. 305. | 371 | Hagen i. W. | 182 | Posen | 123 |
| Boston | 53 | Halle a. S. | 119. 182. 378 | Prag | 62. 123. 254. 382 |
| Braunschweig | 376 | Hamburg 56. 250. 313. 379 | | Riga | 188 |
| Bremen | 53. 179. 311 | Hannover | 379 | Rostock | 123 |
| Breslau | 116. 246 | Heidelberg | 120. 314 | St. Petersburg | 124. 189 |
| Brünn | 180 | Helsingfors | 183 | Schwerin i. M. | 124. 318 |
| Brüssel | 54. 180. 311 | Karlsruhe i. B. | 379 | Sondershausen | 189 |
| Budapest | 246 | Kassel | 314 | Stettin | 125. 318 |
| Chemnitz | 117 | Kiel | 183 | Stockholm | 63. 254 |
| Danzig | 117 | Köln 57. 120. 184. 250. 315. 379 | | Straßburg i. E. | 125. 254 |
| Dessau | 117 | Königsberg i. Pr. | 251 | Stuttgart | 63. 189 |
| Donaueschingen | 376 | Kopenhagen | 121. 251. 380 | Tiflis | 255 |
| Dortmund | 180. 377 | Leipzig 57. 121. 184. 251. | | Tsingtau | 190 |
| Dresden 54. 118. 181. 248. | | 315. 380 | | Warschau | 63 |
| 312. 377 | | Lemberg | 121 | Weimar | 126. 319 |
| Düsseldorf | 54. 249 | London | 58. 185. 316 | Wien | 127. 191. 255. 383 |
| Elberfeld | 55. 249 | Magdeburg | 60. 252 | Wiesbaden | 64. 256 |
| Essen | 118. 312 | Mainz | 60. 186. 381 | Zürich | 192 |

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 7 · ERSTES JANUAR-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Welchen Reichtum an Motiven voll höchsten Adels und volkstümlichster Einfachheit, denen nichts Ähnliches an die Seite zu setzen ist, offenbaren nicht gerade die letzten Symphonieen, die letzten Quartette, die letzten Sonaten des Meisters!

Hans von Bülow über Beethoven

Im „Wohltemperierten Klavier“ sind doch Sachen, gegen welche alles winzig ist.

Moritz Hauptmann

INHALT DES 1. JANUAR-HEFTES

THEODOR MÜLLER-REUTER: Beethoveniana

WALTER GEORGII: Der Klavierstil des letzten Beethoven

ARMIN KNAB: Johann Sebastian Bachs Wohltemperiertes Klavier

ALFRED WOLF: Die Programmmusik — eine Verirrung oder ein Irrtum?

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Wolfgang Golther, Arno Nadel, Wilibald Nagel, Franz Dubitzky,
Ernst Schnorr von Carolsfeld, Richard H. Stein, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Basel, Berlin, Boston, Bremen,
Brüssel, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Haag,
Hamburg, Köln, Leipzig, London, Magdeburg, Mainz, Mannheim,
Moskau, München, Prag, Stockholm, Stuttgart, Warschau,
Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Beethovenbüste von Fritz Hofmann; Faksimiles von Orchesterstimmen des ersten Satzes der Eroica, zweite Ausgabe (5 Blatt); Faksimile des Dankbriefes Richard Wagners an König Ludwig II. vom 3. Mai 1864; Exlibris zum 49. Band

MUSIKBEILAGE: Präludium und Fuge f-moll aus dem Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach, 2. Teil, bearbeitet von Armin Knab

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

BEETHOVENIANA

VON PROF. THEODOR MÜLLER-REUTER IN KREFELD

In Max Hesses Deutschem Musikerkalender 1914 veröffentlicht Dr. Max Unger einen Aufsatz: „Über einige vererbte Stichfehler in Beethoven'schen Symphonien.“ Er besteht im Wesentlichen in der Mitteilung eines von Czerny an Luib gerichteten Schreibens, das in der von F. Glöggel herausgegebenen Neuen Wiener Musikzeitung, 2. Jahrgang, No. 15 vom 14. April 1853 bekannt gegeben wurde. Czerny teilt in diesem Briefe einige Fehler, wie sie sich damals in den Partituren der dritten, vierten, fünften und sechsten Symphonie befanden, mit und berichtet eine seinerzeit üblich gewesene Tempo-Irrung im Scherzo der Eroica. Mit der alleinigen Ausnahme einer zweifelhaften Stelle im ersten Satze dieser Symphonie sind die von Czerny mitgeteilten und bemängelten Fehler wohl längst allen Beethovenkennern bekannt. Der überzählige Takt am Schlusse des ersten Satzes der Vierten Symphonie wurde bereits von Robert Schumann besprochen. Er ist freilich bis heute noch nicht in den Partituren getilgt, vermutlich weil man sich auf die Originalhandschrift stützt, die ihn enthält. Je nach Belesenheit und rhythmischem Gefühl der Dirigenten wird er heute ebenso oft gespielt wie ausgelassen. Die beiden überzähligen Takte im Scherzo der Fünften Symphonie sind längst überall beseitigt. Die Alla breve-Stelle (Es-dur) im Scherzo der Eroica wird doch von keinem Musiker mehr im Tempo vergriffen, und auf den Fehler im letzten Takte des Hornsolos im Finalsatze der Pastoralsymphonie hatte schon 1841 Karl Holz in der Neuen Zeitschrift für Musik (Bd. XV, No. 42, Seite 168) aufmerksam gemacht. Wirkliches musikalisches Interesse kann heute in dem Czerny'schen Briefe nur noch die dort unter V zu findende Behauptung, daß in der Überleitung zur Wiederholung des ersten Teils im ersten Satze der Eroica ursprünglich zwei Takte mehr gewesen sind, beanspruchen. Daß Thayer, Grove, Marx, Deiters, Riemann und andere Beethovenforscher dieser Lücke nicht Erwähnung tun, scheint zu beweisen, daß sie alle keine Kenntnis von dem Czernyschen Briefe gehabt haben. Der Verfasser ist seit vielen Jahren im Besitze jener Wiener Musikzeitung und hat die aus dem Briefe gewonnene Wissenschaft in der Abteilung Beethoven, die im zweiten Bande seines Lexikons der deutschen Konzertliteratur erscheint, bereits verwertet. Diese Abteilung ist schon im Mai 1912 fertig im Druck gewesen und ruht bis zur Vervollständigung des zweiten Bandes bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig. Dies sei nur darum festgestellt, damit nicht der Glaube, der Verfasser schmücke sich mit Ungerschen Federn, aufkommen kann. Die Ergebnisse von mancherlei Beethovenstudien schon jetzt, vor der Veröffentlichung des zweiten Lexikonbandes, bekanntzugeben, scheint dem Verfasser geboten, um sich das Recht der Priorität zu wahren.

I. Zur Symphonie Eroica.

Karl Czerny schreibt (s. o.) an Luib:

„Ich besitze noch die Orchesterstimmen der Eroica in der Originalausgabe, die um 1805¹⁾ unter Beethovens Aufsicht in dem damaligen Kunst- und Industrie-Comptoir erschien. Nach diesen ist der Schluß des ersten Theils (vom I. Satze) wie folgt:



Die zwei hier mit × bezeichneten Takte sind in der Simrokschen Partitur wegeblieben, wodurch die ganze Stelle unrythmisch wird. Es ist demnach (Seite 18 jener Partitur) über die letzten Takte jener Seite ein *bis* für alle Stimmen zu setzen.“

Der Verfasser ist dieser Angelegenheit nachgegangen und konnte feststellen, daß Czerny Recht hatte, d. h. die alten (ersten) Stimmen enthielten die zwei Takte mehr. Sie ergänzen das viertaktige Gefüge, das bei der Stelle



Die erste Stimmenausgabe trug die Verlagsnummer 512 (s. Thayer, Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens, S. 57 und Nottebohm, Thematisches Verzeichnis usw., 2. Aufl. 1868, S. 52). Im Besitze des Verfassers befindet sich ein Exemplar der zweiten Stimmenausgabe, das noch den Beweis für die Richtigkeit der Czernyschen Behauptung liefert. Das Titelblatt der ersten Violinstimme trägt genau denselben Text, wie man ihn durch Thayer und Nottebohm kennen gelernt hat, die letzte Umschlagsseite enthält jenen ebenfalls bekannten Vermerk, der mit den Worten „Questa Sinfonia“ beginnt. Über Druckort und Ver-

¹⁾ Die Stimmen erschienen im Oktober 1806.

leger heißt es auf diesem Titelblatt: „A Vienna presso Tobia Haslinger“. Diese Orchesterstimmen haben ursprünglich die Verlagsnummer 512 getragen. Sie wurde bei der zweiten Ausgabe zum Teil beseitigt (abgeschliffen) und an ihre Stelle trat der Überdruck „S. u. C. 4018. H.“, d. h. „Steiner und Compagnie 4018. Haslinger.“ Das Abschleifen ist jedoch nicht auf allen Stimmen geschehen oder gelungen, so daß die ursprüngliche Verlagsnummer 512 noch deutlich zu sehen ist.

Die photographischen Nachbildungen¹⁾ davon sind von der ersten Violin-, der zweiten Klarinett- und zweiten Fagottstimme genommen. Nun ist in den Orchesterstimmen, insbesondere in der zweiten Violine, der Bratsche und dem zweiten und dritten Horn deutlichst zu sehen, daß sie jene beiden jetzt fehlenden Takte beim Teilschlusse früher enthalten haben. Die Stelle ist auch abgeschliffen worden, aber die Spuren der ursprünglichen Taktstriche sind noch unschwer erkennbar. Zum Beweise dessen geben wir auch deren photographische Nachbildungen.²⁾

Demnach hat also jene Stelle in den ersten Orchesterstimmen folgendermaßen gelautet:

The image shows two systems of musical notation. The first system includes staves for Violins (VI. 2, VI. 1), Viola (Vla.), Horns (Hr. 2, Hr. 3), Basses (Bassi), and Cello. The second system shows the Cello part, marked 'I mo.' (first movement). The notation is in G major and 3/4 time, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Es entsteht die Frage, von wem die Beseitigung der beiden Takte herrührt? Hat sie Beethoven selbst angeordnet, oder gebilligt, oder überhaupt gekannt? Die Simrocksche Partitur ist nicht früher als gegen Ende 1822 erschienen, vermutlich aber erst im Laufe des Jahres 1823. Grove's

^{1) 2)} Siehe die Beilagen dieses Heftes.

Angabe, daß 1821 das Erscheinungsjahr ist, stimmt nicht. Am 13. Mai 1822 schrieb Simrock an Beethoven:

„Einstweilen habe ich mir vorgenommen, Ihre 6 Symphonien in Partitur herauszugeben, welches schon mehrmal geschehen sollte — sogar öffentlich angezeigt, aber nicht geschehen; weil nichts dabei zu gewinnen ist, das weiß ich zwar auch recht gut, allein ich wollte meinem würdigen alten Freund ein würdiges Denkmal stiften und hoffe, daß Sie mit der Ausgabe zufrieden sein werden, da ich mein möglichstes getan habe! Die zwei ersten habe ich zu gleicher Zeit erscheinen lassen und ich werde Ihnen mit der ersten Sendung nach Wien solche zusenden.“

Durch die erwähnte öffentliche Anzeige wird Grove, wie auch bei der ersten, zweiten und vierten Symphonie, getäuscht worden sein. Die Partituren der bei Simrock erschienenen ersten vier Symphonien tragen die Verlagsnummern 1953, 1959, 1973 und 2178, die Lücken zwischen der zweiten und dritten und der dritten und vierten beweisen das spätere Erscheinen der dritten und vierten Symphonie. Im ersten Hefte der bei B. Schott Söhne erscheinenden Musikzeitschrift „Cäcilia“ (Mai 1824) annoncierte Simrock (Intelligenzblatt S. 9):

Neue Musikalien im Verlage von Nic. Simrock in Bonn.

Für Streichinstrumente.

- Beethoven, L. v., Op. 21. Symphonie à gr. Orch. Partition, No. 1 in C.
 9 francs oder 2 Rthlr. 6 Gr. Sächs. Cour.
 — id. No. 2. in D. 14 francs oder 3 Rthlr. 12 gr.
 — id. No. 3. Sinf. eroica, in Es. 18 fr. oder 4 Rthlr. 12 gr.
 — id. No. 4. id. in B. 16 fr. oder 4 Rthlr.

Der Herausgeber der deutschen Bearbeitung von Grove's „Beethoven and his nine symphonies“, Max Hehemann, berichtet (S. 54—55 Anm.) von einer englischen Partiturausgabe, die gegen 1810, also lange vor der Simrock'schen, erschienen sein soll. Sind die beiden ausgemerzten Takte darin enthalten und wie sieht es in der Partiturabschrift, die die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bewahrt, aus?

II. Zur ersten Symphonie.

Der Titel der ersten Stimmenausgabe der ersten Symphonie lautet: „Grande Symphonie pour 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Oboes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Clarinettes, 2 Trompettes et Tymballes“ usw. Wem fällt hier nicht die sonderbare Anordnung der Instrumente, d. h. die Stellung der Klarinetten hinter den Fagotten, ihre Einordnung zwischen diese und die Trompeten, oder auch die Stellung der Hörner zwischen Oboen und Fagotte, da doch Klarinetten vorhanden sind, auf? Vergleicht man damit den von Beethoven im Juni 1801 dem Verleger

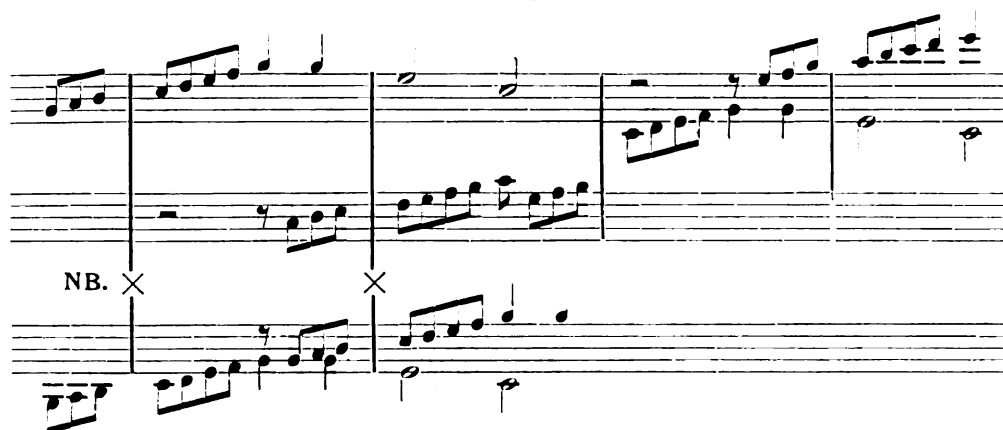
Hoffmeister in Leipzig mitgeteilten Titel, so wird die Sonderbarkeit nicht geklärt, sondern mehr verwirrt. Beethoven schreibt vor

„grande sinphonie avec deux violons viole violoncell et contre Basse, deux flûte, deux oboe, deux cors, deux fagots, deux clarines et tymbales“ usw.

Also hier fehlen die Klarinetten gänzlich, denn „clarines“ sind Trompeten. Die Einschlebung der Hörner zwischen Oboen und Fagotte ist bei dem Fehlen der Klarinetten verständlich, übrigens auch bei anderen Orchesterwerken von Beethoven wiederholt so angewendet. Beethoven kann bei Niederschrift des Titels die Klarinetten vergessen haben, dann ist's möglich, daß der Verleger aus „clarines“ Clarinettes gemacht und Trompettes hinzugefügt hat. Es ist jedoch auch möglich, daß die erste Symphonie ursprünglich überhaupt keine Klarinetten hatte, und daß sie erst nachträglich von Beethoven unter Umänderung der anderen Bläserpartieen hinzugefügt worden sind. Es entstehen also die Fragen, ob man Beethoven die Unterlassung zutrauen kann oder ob etwa aus der Beschaffenheit der Klarinettpartieen ihr späterer Zusatz erkannt oder gefolgert werden darf? Ein sorgsames Studium der Partitur lehrt, daß die spätere Hinzufügung der Klarinetten möglich ist. Es kommen in allen Sätzen lange Partieen ohne diese beiden Instrumente vor, an vielen Stellen können Umstellungen in den Flöten und Oboen vorgenommen werden, die die Klarinetten entbehrlich machen. Hoffentlich kommen noch einmal die urhandschriftliche Partitur oder die ersten handschriftlichen Orchesterstimmen zum Vorschein, die allen Zweifel beheben könnten. — Daß die Simrock'sche Partitur nicht, wie Grove angibt, 1820, sondern erst 1822 erschienen ist, beweisen die bei der Symphonie eroica nachzulesenden Bemerkungen darüber.

Über die Kompositionszeit der ersten Symphonie sind wir nicht zuverlässig unterrichtet, denn bisher sind Skizzen, aus deren Beschaffenheit und Umgebung die Entstehungszeit zweifelsfrei bestimmt werden könnte, nicht gefunden worden. Im Kafkaschen Skizzenkonvolut, das sich im British-Museum in London befindet, sind allerdings Entwürfe vorhanden, die man auf den letzten Satz der Symphonie beziehen könnte. In den zweiten Beethoveniana (S. 228 ff.) spricht Nottebohm von Entwürfen zu einer unvollendet gebliebenen C-dur Symphonie, die vor der Komposition von op. 21 liegen. Die Bezugnahme dieser Entwürfe auf das Finale der ersten Symphonie lehnte Nottebohm ab. Einen Teil dieser hierher gehörenden Skizzen hat Shedlock in The Musical Times (1892, S. 591) zwar veröffentlicht, aber nicht unternommen, einen Schluß auf ihre spätere Verwendung im Finale der Symphonie zu ziehen. Über diese Entwürfe seien denn Mitteilungen, die auf wiederholter Einsichtnahme in das erwähnte Konvolut beruhen, gemacht. Hierzu vergleiche man Nottebohm a. a. O., S. 228.

Auf Blatt 56 Rückseite steht folgendes



(Die Taktstriche bei X sind nicht durch alle drei Systeme von oben nach unten durchgezogen, sondern später, wie genau ersichtlich, vom zweiten System nach unten verlängert. Beethoven entwarf also auf dem (untersten) System eine andere Nachahmung. Shedlock hat dieses unterste System nicht mitgeteilt. Die fehlenden Schlüssel sind leicht zu ergänzen)

Auf dem letzten System derselben Seite folgt dann:



Man vergleiche damit die von Nottebohm a. a. O. Seite 228 mitgeteilte Skizze.

Die Vorderseite des Blattes 57 bringt den für uns weitaus wichtigsten Entwurf:



Wenn das auch vielleicht ursprünglich kein Entwurf zum letzten Satze der ersten Symphonie gewesen ist, so kann es doch kaum einem Zweifel unter-

liegen, daß Beethoven auf diesen Gedanken zurückgriff, als er das Finale eben dieser Symphonie komponierte. Über die Zeit der Niederschrift des Entwurfs gibt die Rückseite des Blattes 57 Aufschluß. Dort steht „Billet an Duport“. Im Juni (?) 1796 spielte Beethoven mit J. P. Duport die beiden Friedrich Wilhelm II. von Preußen gewidmeten Cellosonaten op. 5 am Königlichen Hofe in Berlin. Er soll auch dort ein Konzert gegeben haben und man geht wohl in der Annahme nicht fehl, daß sich darauf diese Bemerkung im Skizzenbuche bezog. Auf anderen, derselben Zeit angehörenden Blättern finden sich vereinzelte Entwürfe zu den Cellosonaten, auch ein Beweis, daß die später zum Finale der ersten Symphonie verwendeten Skizzen dem Jahre 1796 angehören.

III. Zum ersten und zweiten Klavierkonzert.

Gleichwie bei der ersten Symphonie der Titel Rätsel aufgibt, so auch beim ersten Klavierkonzert. Die Originalausgabe trägt den Titel: *Grand Concert pour le Forte-Piano avec deux Violons, deux Alto, Basse et Violoncelle, deux Flûtes, deux Oboë, deux Clarinettes, deux Bassons, deux Trompettes, et Timballes* usw. Hier sind zwei Bratschen angegeben, zwei Flöten (in der Partitur ist nur eine vorgeschrieben), und die beiden Hörner fehlen gänzlich. Die Vorschrift von zwei Bratschen wird später wieder vorkommen und erörtert werden, aber was ist's hier damit und mit den zwei Flöten und den fehlenden Hörnern? Bei der Wichtigkeit, die diese beiden Hörner in allen drei Sätzen spielen, kann nur auf eine Nachlässigkeit seitens des Komponisten oder Verlegers geschlossen werden, die wohl auch die zwei Bratschen und zwei Flöten verschuldet hat.

Man kennt die Biographischen Notizen von Wegeler und was er in diesen S. 36 über das erste Klavierkonzert zu berichten wußte. Es finde hier nochmals Platz:

„Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concerts (C-dur) schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer saßen vier Copisten, denen er jedes Blatt einzeln übergab.

Hier sei mir noch eine Abschweifung erlaubt. Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“

Die Richtigkeit dieser Erzählung ist wiederholt mit Recht in ihrer Beziehung auf das C-dur Konzert bestritten worden. Man hat darauf hingewiesen, daß eine Probe im Zimmer zwar zu dem zweiten, dem B-dur Konzert stattgefunden haben könne, das ohne Klarinetten, Trompeten und Pauken instrumentiert ist, schwerlich aber zu dem C-dur Konzert, in dem diese Instrumente besetzt sind.

Die Biographen haben aber völlig übersehen, daß die Wegelersche Darstellung musikalisch überhaupt unmöglich ist!

Stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief, dann genügte zur Herbeiführung der Übereinstimmung entweder

a) Daß Beethoven in Cis spielte und die Instrumente wie geschrieben in C-dur — dann hatte man das Konzert in C-dur

oder

b) daß die Instrumente einen halben Ton tiefer stimmten und Beethoven seinen Part in dem einen halben Ton zu tief stehenden C-dur spielte — dann hatte man das Konzert in H-dur.

Stimmten aber die Instrumente von a nach b, also einen halben Ton höher und spielte Beethoven auch einen halben Ton höher, also in Cis anstatt in C, so war doch die Differenz eines halben Tones zwischen Instrumenten und Klavier immer noch vorhanden. Über die Tatsachen der Probe und der Unstimmigkeit hat sich Wegeler gewiß nicht geirrt, aber wie die letztere beseitigt wurde und um welches Konzert es sich gehandelt hat, darüber versagten außer seinem Gedächtnisse auch die musikalischen Kenntnisse.

Der nachfolgenden Erörterung muß vorausgeschickt werden, daß das erste Klavierkonzert in C-dur nicht das zuerst komponierte ist, sondern daß ihm das als No. 2 erschienene B-dur Konzert vorausgegangen war. Das weiß man durch Beethoven aus dem Briefe an Breitkopf & Härtel vom 22. April 1801. Man weiß auch, daß von dem zeitlich vor dem C-dur Konzert liegenden B-dur zwei Lesarten vorhanden sind, deren ursprünglich erste nicht bekannt ist. 1798 war Beethoven mit der Umarbeitung beschäftigt. Am 29. Juni 1800 schrieb er an den Jugendfreund den bekannten langen Brief von Wien aus, in dem es heißt:

„Mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden und zu diesem Gebrechen soll mein Unterleib, der schon damals, wie du weißt elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich beständig mit einem Durchfall behaftet war, und mit einer außerordentlichen Schwäche, die erste Veranlassung gegeben haben.“

An diese Briefstelle knüpft Wegeler die oben mitgeteilten Bemerkungen.

Der Verfasser sieht in der Wegelerschen Erzählung von der Probe im Zimmer die Bestätigung, daß nicht das C-dur, sondern das B-dur Konzert probiert worden ist. Über das Umstimmen der Instrumente und Beethovens Transponieren hat er sich folgende Meinung gebildet:

Beethovens Klavier stand gegen die Bläser einen halben Ton zu tief. Er ließ sie einen halben Ton höher stimmen und spielte selbst das Konzert um einen ganzen Ton höher. Der Erfolg war, daß das Konzert um einen halben Ton höher erklang, nämlich in H-dur. Er spielte also das B-dur Konzert in C-dur. Das wäre denn zweifellos die einfachste, natürlichste

Erklärung für Wegelers Irrtum. Die Bläser spielten in der ihnen vertrauten Tonart B-dur und Beethoven fand in der Transposition von B nach C auch rein klaviertechnisch keine besonderen Schwierigkeiten. Wegeler sah ihn C-dur spielen und kam infolgedessen nach 40 Jahren dazu, anzunehmen, daß das C-dur Konzert probiert worden sei. Diese Erklärung erscheint verblüffend einfach und in ihr läge dann die weitere Bestätigung, daß es sich wirklich um das B-dur Konzert handelte. Wegeler war in Wien Ende 1794 bis Mitte 1796, es hat sich also danach um die erste Lesart des B-dur Konzerts gehandelt.

Die ersten Partiturdrukke der ersten drei Klavierkonzerte und des Tripelkonzerts sind, wie es scheint, Bibliographen und Biographen unbekannt geblieben. Sie erschienen gegen Ende 1834 bei Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a. M. und stellen sich als unberechtigte Nachdrucke dar. Eine solche Partitur des C-dur Konzerts ist im Besitze des Verfassers. In der *Cäcilia*, Bd. 17 (1835), Intelligenzblatt No. 65, S. 13 kündigte Dunst an unter „Neue Musikalien“: Beethoven, erstes, zweites, drittes Konzert pr. Pfte. in Partitur und für Pfte. allein, Subscriptpr. jedes fl. 3. — Im 19. Bd. (1837, Heft 74, S. 123 ff.) findet man dann eine Besprechung:

Verlagsartikel der Musikhandlung von Fr. Ph. Dunst
in Frankfurt a. M.

Collection complète des Concertes (o) de L. v. Beethoven.

Partitions No. 1—4. Prix de souscription Fl. 3 ou 1 Thlr. 16 ggr.

Die Beethovenschen Clavierconcerte in Partitur herauszugeben, ist ein Unternehmen, welches die musikalische Welt nicht anders als mit Freude und Enthusiasmus aufnehmen kann, welche auch die gegenwärtige Auflage sich um so mehr mit Begierde aneignen wird, da, für den äußerst mäßigen Preis, das Äußere anständig und der Druck lesbar und correct genug ist.

Gern möchten wir mehr darüber sagen — wüßten wir nur recht gewiß, daß die Herausgabe rechtmäßiges Original- und Verlageigenthum des Verlegers wäre, woran wir, — (obgleich wir dieselben Partituren noch von keiner anderen Verlags-handlung zugeschickt erhalten haben, doch darum zweifeln müssen, weil wir auf den vorliegenden Titelblättern die sonst, bei rechtmäßigem Verlageigenthum übliche Bemerkung: „Eigenthum des Verlegers“ und „Eingetragen ins Vereinsarchiv“ usw. vermissen.

Die bis jetzt gelieferten Concerte sind: No. 1 das aus C-dur, op. 15; — No. 2 das aus c-moll, mit den Paukenschlägen $\frac{1}{4}$, op. 37; — No. 3 das aus B, $\frac{1}{4}$, op. 19; — No. 4 endlich ist das aus C-dur mit Allegro $\frac{1}{4}$ anfangend, Largo As $\frac{3}{8}$, Rondo alla Polacca etc.

Diese Dunstsche Partitur-Ausgabe scheint Haslinger verhindert zu haben, seinen Plan „Sämtliche Konzerte von Beethoven“ in Partitur herauszugeben, auszuführen. Es erschien bei ihm nur das erste Klavierkonzert in Partitur, worüber die Allg. Mus. Ztg. April 1835 eine Besprechung brachte.

IV. Zur sechsten (Pastoral-) Symphonie.

Im November 1841 hatte Robert Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik (Bd. 15, No. 38) den Aufsatz „Über einige mutmaßlich corrumptierte Stellen in Bachschen, Mozartschen und Beethovenschen Werken“ veröffentlicht. In ihm machte er auf die mutmaßliche Lücke von drei Takten in der ersten Violine im ersten Satze der Pastoralsymphonie aufmerksam. In No. 42 derselben Zeitung meldete sich Karl Holz zum Wort, bestätigte Schumanns Vermutung und nannte Czerny, den Verfertiger des vierhändigen Klavierauszugs, als Gewährsmann. Dann fuhr er fort:

„Zugleich halte ich es für meine Pflicht, auf einen zweiten Fehler aufmerksam zu machen, der sich in der Breitkopfschen Ausgabe vorfindet. Im letzten Stück ($\frac{6}{8}$ Hirtengesang) ist der achte Takt der Hornstimme in F unrichtig. Anstatt




muß es nach der Originalpartitur heißen:



Wien, am 29. April 1840.

Karl Holz,
Director der conc. spirit.

Robert Schumann antwortete in einer Nachschrift der Redaktion:

„Die Redaktion dankt für die Mittheilung, die die in No. 38 ausgesproche Vermuthung bestätigt. Was den anderen Fall anlangt, so muß ich gestehen, daß ich hier niemals einen Fehler vermuthete. Ist er aber wirklich einer, so dünkt er mir so geistreich und Beethoventlich, daß ich ihn noch immer lieber der anderen Lesart vorziehen möchte. In jedem Falle müßte aber die letzte Note im 8. Tacte  bleiben.“

R. S.

Czerny hielt im eingangs erwähnten Briefe 1853 in der Neuen Wiener Musikzeitung die Holzsche Lesart aufrecht. In der Originalpartitur heißt es aber nicht so, wie Holz und Czerny angaben, sondern so, wie es der feinfühlig R. Schumann ahnte. Die jetzt im Beethovenhause befindliche Beethovensche Handschrift hat unzweifelhaft so:



In dem letzten, mit NB bezeichneten Takte schrieb Beethoven zuerst g, das ist dann ausgestrichen und durch e ersetzt worden. Grove widmet in seinem wiederholt genannten Buche der Stelle besondere Aufmerksamkeit und verteidigte die frühere falsche Lesart. Der Übersetzer bzw. Bearbeiter

Hehemann hat Grove's Raisonement und Notenbeispiel beibehalten; es sollte, wie gar vieles andere unrichtige, beseitigt werden, denn die originale Lesart ist längst in allen Partituren und Stimmen hergestellt. Zur Urhandschrift der Partitur sei hierbei als Kleinigkeit bemerkt, daß deren allerletzter Takt, der eine neue Seite anfängt, nicht von Beethovens Hand stammt. Das letzte Blatt war offenbar verloren gegangen, der Ergänzschrieb die zweite Violine und die Trompete verräterischer Weise zweimal auf zwei verschiedene Systeme, brauchte also zwei Systeme mehr.

In dem 1911 herausgegebenen Buche „Das Beethovenhaus in Bonn“ ist das Faksimile der ersten Partiturseite veröffentlicht, aber sehr bedauerlicherweise nicht mit der gebotenen Treue. Daran ist die Technik des Faksimilierens schuld. Man hat nicht die Originalseite photographiert, sondern nachgepaust, und das Pausblatt als Vorlage für die Photographie genommen. Der Zeichner hat an zwei Stellen nachgeholfen, erstens, indem er das tatsächlich nicht mehr deutlich lesbare Wort Sinfonie zu ergänzen suchte und „Sinfnia“ daraus machte, und zweitens, indem er das am leeren rechten Papierrande befindliche Wort „erwachen“ — das Beethoven an dieser Stelle wiederholte, um einer Unleserlichkeit vorzubeugen — nach links in die Liniensysteme hinein verschob. — Auf Seite 87 des genannten Buches sagen die Verfasser, daß unten an der Seite die von Beethovens Hand geschriebenen Worte „nicht ganz passend“ stünden. Es ist jedoch deutlich die bekannte Tempovorschrift „nicht ganz geschwind“ zu lesen. Grove (Englische Ausgabe S. 189) druckte aus Nottebohms Thematischem Verzeichnis den Wortlaut der Titelseite nach, sein Übersetzer Hehemann folgte ihm in der deutschen Ausgabe (S. 174). Alle drei gaben kein genaues Bild, deswegen hier die Beschreibung dieser ersten Seite nach der Urhandschrift:

Über dem obersten, der ersten Violine zugehörigen Liniensystem steht
Allo ma non troppo Sinf . . . ia 6^a Da Luigi van Beethoven

undeutlich

darunter zum Teil in diese Titelüberschrift, zum Teil in das oberste Liniensystem hineingeschrieben, offensichtlich als Zusatz nach der Niederschrift des Notentextes

Angenehme heitere Empfindungen welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.

Es folgt auf zehn Liniensystemen der Notentext in folgender Anordnung: Viol. 1, 2, Bratsche, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Cello, Baß. Zwei weitere Systeme bleiben frei. Unter den Linien mit dünner Schrift

nicht ganz geschwind 6 Sinfonie von Ludwig van Beethoven.

Über und unter diesem, offenbar als Zusatz für den Abschreiber in großen markigen Schriftzügen

NB. Die deutschen Überschriften schreiben sie alle in die erste Violin(e).

Aus der Partiturhandschrift mag noch eine Bemerkung von Interesse sein zum Beweis, daß Beethoven auf die Nachahmung der Vogelstimmen im zweiten Satze und ihre rechte Deutung Wert legte. Er gibt dem Abschreiber die Anweisung;

„Schreiben Sie das Wort Nachtigall, Wachtel, Kuckuck in die erste Flöte, in die erste Oboe, in die erste und zweite Clarinett gerade wie hier in der Partitur —“

Als die Konzertgesellschaft in Paris die Pastoralsymphonie zum ersten Male am 15. März 1829 unter Habenecks Leitung aufführte, hieß es auf dem Programm:

Voici la traduction française du texte allemand qui accompagne chacun des morceaux de cette colossale composition:

1° *Sensation de plaisir à l'aspect d'une campagne agreste;*

2° *Scène aux bords d'un ruisseau — langage des oiseaux;*

3° *Scène joyeuse et danse des campagnards;*

4° *Orage;*

5° *Le calme renaît. — Les pâtres rapellent leurs troupeaux. — Chant pastoral en action de grâces à l'Éternel.*

V. Zur siebenten Symphonie.

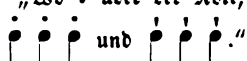
Eine Abweichung des ersten Stimmdrucks von den späteren Ausgaben ist übersehen worden. Das Poco sostenuto des ersten Satzes hatte im ersten Drucke C (Alla breve) vorgezeichnet, nicht C (Viervierteltakt). Dieses ursprüngliche alla breve bestätigte Anton Schindler in der Neuen Zeitschrift für Musik 1840, Bd. XIII, No. 37. Er schrieb dort: „Ebenso war ich gegenwärtig, als Beethoven die Gründer des Concert spirituel, die HH. Gebauer und Pieringer, über Charakter und Tempo jedes Satzes der 7. Symphonie belehrte und ihnen insbesondere die Introduction des 1^{sten} Satzes und den zweiten Satz zu beachten empfahl, ferner, damit in ersterer der Charakter nicht verfehlt werde, befahl er dem am Pult dirigirenden Gebauer, sich an das vorgeschriebene sostenuto zu halten und anstatt des Alla breve dem Orchester vier Tacttheile anzugeben, „damit — wie er sagte — die aus der Tiefe aufsteigenden Gänge sich langsam und majestätisch erheben und nicht in dünne Concertpassagen ausarten.“

Auf den Titelblättern der ersten Stimmausgabe der fünften, sechsten, siebenten und achten Symphonie ist die Instrumentenbesetzung mit 2 Violinen, 2 (!) Violoncelle usw. angezeigt. Es hat den Anschein, als habe Beethoven einen Hinweis auf eine stärkere Besetzung der Bratschen der öfteren Zweiteilung geben wollen. Als Beethoven im April 1813 (?) bei dem Erzherzog Rudolf die siebente und achte Symphonie probieren wollte, schrieb er:

„Zu der Besetzung der Sinfonien wünschte ich wenigstens 4 Violinen, 4 Secund, 4 Prim.“ usw. Das ist unverständlich. Denn 4 Secund und 4 Prim sind eben die

Violinen und wird am Anfange wohl zu lesen sein: „4 Violen.“ Beethoven wünschte der Teilungen wegen eine stärkere Besetzung der Bratschen und wollte das auf dem Titelblatte bei Angabe der Besetzung zum Ausdruck gebracht wissen.

In allen Sätzen der Siebenten Symphonie — und nicht nur in dieser — wird noch heute viel zu wenig auf den Unterschied zwischen staccato-Strichen und -Punkten geachtet. Nottebohms Beethoveniana sind offenbar nicht genügend bekannt. Daß Beethoven den Unterschied zwischen scharf abgestoßenem und leichtem staccato beachtet wissen wollte, beweist der Brief, den er darüber 1825 an Karl Holz richtete:

„Wo : über der Note, darf kein , statt dessen stehen und so umgekehrt! Es ist nicht gleichgiltig .“

Das bezieht sich allerdings direkt auf das a-moll Quartett, findet aber sinngemäße Anwendung auch auf frühere Beethovensche Werke. Für die Unterscheidung des scharf abgestoßenen, mit Strichen bezeichneten staccato von dem mit Punkten bezeichneten leichten geben die handschriftlichen Stimmen mit Beethovens eigenen Verbesserungen genauen Aufschluß. Nottebohm widmete dieser Angelegenheit in seinen Beethoveniana (Rieter-Biedermann, 1872) einen besonderen Artikel „Punkte und Striche“ und stellte an der Hand der eigenhändigen Beethovenschen Verbesserungen fest, daß das Allegretto der Siebenten Symphonie folgendermaßen zu spielen ist:



also die zwei Achtel immer mit scharf gestoßenem, nicht mit leichtem staccato.

Man kann heute noch unangenehm als Dirigent auffallen, wenn man auf solche Ausführung dringt. Auch die aufsteigenden Sechzehntelpassagen in der Einleitung sollen, wie vieles andere, mit diesem scharfen staccato gespielt werden.

Eine absonderliche Deutung gab man der Siebenten Symphonie in Paris. Im concert populaire am 26. Januar 1862 verzeichnete das Programm folgendes:

Symphonie en la (une nocte villageoise)

1^{er} Morceau: *Arrivé des villageois.*

2^e Morceau: *Marche nuptiale (!)*

3^e Morceau: *Danse des villageois, cortège des mariés.*

4^e Morceau: *La Festin, l'Orgie.*

Ein zweiter Artikel folgt

DER KLAVIERSTIL DES LETZTEN BEETHOVEN

VON WALTER GEORGII IN STUTT GART

Der Ausdruck „der letzte Beethoven“ ist nicht erst in jüngster Zeit, sondern bald nach Beethovens Tode aufgekommen; schon die Zeit der Romantik bedient sich seiner, z. B. Schumann in seinen Schriften. Man versteht darunter die Werke, die der letzten Schaffensperiode des Meisters angehören, also der Zeit von etwa 1814 oder 1815 bis zu seinem Tode (1827).

Wenn es sich darum handelt, den Klavierstil dieser Periode darzulegen, so wird man sich dabei mit Recht im großen ganzen auf die fünf letzten Sonaten beschränken können. Es gibt allerdings ein spätes Klavierwerk von Beethoven, das im allgemeinen merkwürdig wenig genannt wird, in Wirklichkeit aber nicht nur durch seinen geradezu riesigen Umfang, sondern noch mehr durch seinen außerordentlich tiefen Gehalt den genannten fünf Sonaten ebenbürtig zur Seite steht, ein Werk, das seinesgleichen überhaupt nur noch in Bachs Goldberg-Variationen hat: nämlich die „33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli“ op. 120. Da jedoch diese Komposition stilistisch dieselben Züge zeigt wie die letzten Sonaten, so sei sie hier nur ausnahmsweise herangezogen, wenn sich eine Eigentümlichkeit von Beethovens letztem Stile an einer Stelle derselben besonders deutlich erläutern läßt. Dasselbe gilt von den aus der nämlichen Zeit stammenden „Bagatellen“. Als allerletztes gehört in die Gruppe dieser Werke noch das Rondo a capriccio, genannt „Die Wut über den verlorenen Groschen“.

Die Form der neueren Sonate liegt bekanntlich bei Haydn bereits fertig vor. Beethoven konnte diesen Grundriß ohne weiteres übernehmen. Der Bau, den er darüber aufgeführt hat, geht aber an Ausdehnung und innerer Vervollkommnung riesenweit über das hinaus, was Haydn und Mozart auf dem Gebiete der Klaviersonate geleistet haben. Natürlich nicht von Anfang an; denn bei Beethoven ist eine langdauernde und reiche Entwicklungslinie zu verzeichnen, und er hat so rastlos an sich selbst gearbeitet, daß es nicht zu verwundern ist, wenn zwischen den ersten und den letzten Schöpfungen eine große Kluft besteht.

Betrachten wir zunächst das äußere Gerüst der in Frage kommenden Werke. Die Zahl der Sätze schwankt zwischen 2, 3 und 4:

viersätzlich op. 106 und 110

dreisätzlich op. 101 und 109

zweisätzlich op. 111.

Die Beschränkung auf zwei Sätze findet sich auch bei Haydn und Mozart, bei Beethoven selbst außerdem in op. 49, 53, 54, 78 und 90. Die Dreisätzlichkeit kann in der klassischen Klaviersonate als normal angesehen

werden. Die Vierzahl führte Beethoven gleich mit seiner ersten Klaviersonate ein, während sie Haydn und Mozart zwar in ihren Symphonieen vielfach angewandt, auf die Klaviersonate aber noch nicht übertragen hatten. Über vier Sätze geht Beethoven nicht hinaus, im Gegensatz zu seinen letzten Quartetten.

Die Zusammenstellung der Sätze weist beim letzten Beethoven ungemein viel Mannigfaltigkeit auf. Das Menuett ist, wie bekannt, in seinen späteren Werken stets durch ein Scherzo oder einen scherzo-ähnlichen Satz ersetzt. Dieser befindet sich, soweit er überhaupt vorhanden ist, stets an zweiter, nicht — wie früher gewöhnlich — an dritter Stelle.¹⁾ Die übrigen vorkommenden Satzformen sind: kurzes Thema mit Variationen,²⁾ Fugen³⁾ und natürlich die eigentliche Sonatenform.⁴⁾ Hier ist die Kürze der Durchführungen (außer in op. 106) und der Verzicht auf ein zweites Thema in op. 101 I bemerkenswert. Dies könnte fast als eine Art von Atavismus erscheinen, denn es sind Kennzeichen der ersten Zeiten der Sonate zu Beginn des 18. Jahrhunderts. — Ein breit ausgesponnenes, selbständiges Adagio findet sich nur in op. 106; auch das ist charakteristisch im Vergleich zu den früheren Werken.

Sind schon unter den vorangegangenen Sonaten Beethovens die meisten ausgesprochene Charakterfiguren, so eignet ihm vollends in den letzten eine unerschöpfliche Sicherheit und Vielseitigkeit der Gestaltungskraft, wie sie nur einem Genius möglich ist, der sich sämtliche ihm zu Gebote stehenden Mittel innerlich angeeignet hat und über sie in unbedingter Freiheit gebieten kann. Diesem Reichtum werden wir auf Schritt und Tritt begegnen, wenn wir uns nach der bisherigen Satzübersicht nunmehr der Beethovenschen Satzbehandlung im einzelnen zuwenden.

Eine langsame Einleitung taucht in unserer Literatur wohl zum erstenmal bei der Pathétique auf, verschwindet dann aber, um sich erst von op. 53 an wieder öfter zu zeigen, und zwar spielt sie später eine ziemlich bedeutsame Rolle. Wie sie in der Waldstein-Sonate (op. 53) ein größeres Adagio vor dem letzten Satze vertritt, so auch in op. 101. Die Bedeutung der Spannung, welche die Einleitung meist hat, ist besonders schön aus op. 111 ersichtlich. Hier wird zunächst die Haupttonart fast ganz vermieden und durch geheimnisvolle Modulationen ersetzt, bis die Dominante erreicht ist, von der aus ein mächtiges paukenähnliches Crescendo direkt in das Hauptthema überführt. — Die Einleitung zum letzten Satz von op. 106 hat die ausgesprochene Funktion, diesen mit dem voran-

¹⁾ op. 101, 106, 110.

²⁾ op. 109 und 111.

³⁾ op. 106 und 110.

⁴⁾ op. 101 I und III, 106 I, 109 I und II, 110 I, 111 I. Die römischen Ziffern bedeuten hier und im folgenden die Satznummern.

XIII. 7.

gegangenen zu verbinden: denn sie gehört zwar nicht in thematischer, wohl aber in psychologischer Beziehung zunächst vielmehr zum vorangegangenen: das Adagio hat sich ganz in überirdischen Sphären bewegt, jetzt beginnt ein vorerst noch ziemlich traumhaftes Tasten und Suchen, bis schließlich mit dem Eintritt des B-dur selbstbewußte, sieghafte Festigkeit und der für Beethoven so bezeichnende lebenbejahende Optimismus gewonnen ist.

Beethoven hatte also das Bedürfnis, die einzelnen Teile der Sonate enger untereinander zu verknüpfen. Weitere Beispiele dafür sind in op. 101 vor dem letzten Satz das fragmentarische Wiederauftauchen des Hauptthemas des ersten Satzes, ein Verfahren, das in der Folgezeit Schule gemacht hat (Mendelssohn u. a.), und außerdem die ganze Sonate op. 110¹⁾. Ein derartig deutlicher Zusammenhang kommt in den früheren Sonaten selten vor. In ähnlich innerer, wenn auch nicht äußerer Verbindung stehen die zwei ersten Sätze von op. 109 und die beiden von op. 111. Ein bei Beethoven einzig dastehendes Moment weist Reinecke²⁾ bei op. 106 nach: allen vier Sätzen ist der Terzschrift gemein. Übrigens hatte schon Ph. E. Bach in verschiedenen Sonaten die einzelnen Sätze ineinander übergehen lassen;³⁾ in solchen Dingen war er viel kühner und fortschrittlicher als Haydn und Mozart.

Die Tendenz, die Sätze untereinander zu verbinden, ist von Beethoven in seinen letzten Quartetten noch weiter verfolgt und von den Romantikern aufgegriffen worden, was schließlich zur völligen Satzverschmelzung, in der Orchestermusik zur symphonischen Dichtung geführt hat. In der Klaviermusik ist das genialste Werk dieser Art Liszts h-moll Sonate. Diese ganze Entwicklung geht auf den letzten Beethoven zurück.

Die große Freiheit, mit der er in der Formbehandlung verfährt, zeigt sich vornehmlich in der eigentlichen Sonatenform, die verschiedentlich so knapp und phantastisch gehalten ist, daß es einige Mühe macht, sie überhaupt als solche zu erkennen.⁴⁾ Dagegen gibt es wieder andere Sätze, die durchaus dem überlieferten Schema entsprechen; nur sind sie an Ausdehnung z. T. ungewöhnlich, so besonders op. 106 I. Die Überleitung vom ersten zum zweiten Thema ist hier sehr breit angelegt und bringt mehr oder weniger ausgesprochene Zwischenthemen, wie man sie indes gelegentlich schon in früheren Werken vorfindet.⁵⁾ Das zweite Thema steht in G-dur,⁶⁾ und die ganze Themengruppe schließt in G-dur, eine

¹⁾ Vgl. hierzu die betreffenden Anmerkungen von Bülow.

²⁾ „Die Beethovenschen Klaviersonaten“ S. 103ff.

³⁾ 2. Sonate — F-dur — aus der 1. Sammlung „für Kenner und Liebhaber“; 5. Sammlung, 1. Sonate — e-moll — u. a.

⁴⁾ op. 101 I, op. 109 I und II.

⁵⁾ Z. B. op. 2 No. 3 I.

⁶⁾ Auch diese Abweichung von der Regel ist nicht ganz neu, vgl. op. 53 I.

eigentümliche Parallele zum großen B-dur Trio op. 97. Die Koda ist hier wie auch im Schlußsatz von op. 101 von echt Beethovenscher Länge; sie enthält ein neues Thema, das merkwürdigerweise an gesangsmäßigem Charakter das zweite Thema entschieden noch übertrifft. Sie stellt, namentlich in der Reprise, eigentlich eine kleine Durchführung für sich vor: das Gleiche gilt bereits von der Überleitung vom ersten zum zweiten Thema, alles Züge, die man in den vorangegangenen Symphonieen bereits trifft, in den Sonaten aber doch seltener und mehr andeutungsweise. Das zweite Thema fehlt in der Durchführung gänzlich; ebenso verhält es sich in den vier anderen Sonaten. Op. 106 macht trotz seiner Breite durchaus den Eindruck von klarer Gliederung.

Die Scherzi oder die Sätze, die deren Stelle vertreten, sind ganz anders als früher: das von op. 106 huscht im Prestotempo beinahe gespensterhaft dahin, mit eigenartig unruhigem, unstetem Ausdruck; das von op. 110 hat etwas Rauhes und Grimmiges. Ein fröhlicher Humor ist in den letzten Sonaten überhaupt kaum zu entdecken, höchstens in den Schlußtakten von op. 101, III.

In den langsamen Sätzen geht die Melodiebildung gewöhnlich sehr ins Große und Breite.¹⁾ Die Themen sind auffallend oft rein akkordisch gesetzt.²⁾ Das Liedmäßige verschwindet fast ganz und macht komplizierteren Gebilden Platz. Beethovens Neigung zum Übersinnlichen, Mystischen tritt so stark hervor wie noch nie zuvor. Wodurch dieser Eindruck zustande kommt, werde ich bei Betrachtung der Harmonik noch zu zeigen versuchen.

Die Verschiedenheit der Schlußsätze wurde schon erwähnt. Es mögen hier nur noch den beiden Schlußfugen von op. 106 und 110 ein paar Worte gewidmet sein. Sie sind nichts weniger als formalistische Stücke; vielmehr besitzen sie einen stark subjektiven Charakter, jedenfalls kaum weniger als die anderen Sätze, obwohl Beethoven nebenbei alle Künste der einfachen und doppelten Vergrößerung und Verkleinerung, der Umkehrung, Engführung, des Orgelpunkts usw. spielen läßt. Die Fuge von op. 106 zeugt von überschäumender, halb trotziger, halb freudiger Kraft und monumentaler Wucht und ist eine einzige ungeheure, nur einmal durch einen sanfteren Mittelsatz unterbrochene Steigerung mit einem wahrhaft pompösen Abschluß, wie er sich in keinem anderen Klavierwerk Beethovens findet. Kleben dieser Fuge in manchen Einzelheiten noch die Spuren des Erarbeiteten an, so verschwindet dieser Eindruck vollkommen bei der ganz in Poesie getauchten Fuge von op. 110; nach dem Arioso, das sich in weichem, teilweise aufgelöstem Rhythmus tiefstem, unheilbar scheinendem

¹⁾ Solche weitgeschwungene Melodiebogen kommen aber auch in den raschen Sätzen vor, vgl. das gesangsmäßige Hauptthema von op. 110 I.

²⁾ op. 106 III, 109 III, 111 II.

Schmerz hingibt, bringt die eng sich anschließende Fuge mit ihrem gleichmäßig fließenden und doch in sich gefestigten Rhythmus allmählich Befreiung und Erlösung, immer größere Klarheit und Zuversichtlichkeit und schließt jubelnd ab. Beachtenswert ist die durchweg kurze Behandlung der Sonatenschlüsse in der letzten Periode mit alleiniger Ausnahme von op. 106. Op. 109 und 111 schließen sogar auf dem schwachen Taktteil.

Betrachten wir jetzt der Reihe nach Periodenbildung, Rhythmik, Harmonik, Kontrapunktik und Melodik. Auch im Periodenbau fallen gegenüber früher kompliziertere Erscheinungen auf. Sie lassen sich selten mehr einfach in zwei mal zwei oder vier mal vier Takte aufteilen; es kommen Einschiebungen und Anhänge, auch „Vorhänge“¹⁾ hinzu. Periodische Bildung und rhythmisch aufgelöstes Figurespiel gleiten öfters ineinander²⁾, und die einfache Kadenzbildung³⁾ wird gern vermieden.⁴⁾ Im Scherzo von op. 106 finden sich siebentaktige Perioden, was immerhin bei Beethoven eine ziemliche Seltenheit ist. Desgleichen kommen Sequenzen gar nicht häufig vor; um so erstaunlicher ist es, daß darin auch wieder op. 106 I eine große Ausnahme macht.⁵⁾ Eine wichtige Rolle spielen die Synkopen.⁶⁾ Als besonders hervorstechendes Beispiel dient op. 101 I, wo die Art der Synkopierung ganz auf Schumann vorausweist, namentlich was die andauernden Synkopen ohne jede Markierung der schweren Takteile in der Koda betrifft.⁷⁾ Auch sonst hat dieser Satz einen romantischen Anstrich, ähnlich wie der zweite von op. 90, den man als eine Vorahnung Mendelssohns bezeichnen könnte. Nebenbei sei hier bemerkt, daß Beethoven in op. 90 und 101 deutsche Tempoangaben neben den italienischen gewählt hat. Auch dies hat Schumann übernommen, während Beethoven schon mit op. 106 zur alten Weise zurückgekehrt ist. Als Anhang zum Kapitel der Rhythmik ist noch der dramatischen Wirkung der Generalpausen zu gedenken.⁸⁾ Einen ähnlichen Effekt erzielen die häufig vor-

¹⁾ Ausdruck von R. Breithaupt („Natürliche Klaviertechnik“ I, 3. Aufl., S. 499). Ein terminus technicus scheint hierfür zu fehlen. Vgl. op. 106 III, wo das eigentliche Thema erst mit dem 2. Takt beginnt; den ersten hat Beethoven später hinzugefügt.

²⁾ op. 109 I; Bagatelle op. 126 No. 1 u. a.

³⁾ „Kadenz“ hier im Sinne des normalen Schlußfalls Dominante — Tonika gebraucht.

⁴⁾ op. 110 I, 2. Thema.

⁵⁾ Schon vom 5. Takt an, dann besonders wieder vom 8. Takt nach Eintritt des 2. Themas an und in der ganzen ersten Hälfte der Durchführung.

⁶⁾ Das Drängende, Aufgeregte der Synkopen vor dem letzten Wiedereintritt des Hauptthemas in op. 106 III (bei der sogenannten „Bebung“); der schwebende Charakter in op. 111 II, 4. Var.; op. 110 II Trio; op. 110 III Wiederkehr des Arioso in g-moll.

⁷⁾ Vgl. Schumann, Faschingsschwank, op. 28 I, 1. Seitensätzchen in Es.

⁸⁾ op. 106 I Schluß der Themengruppe; op. 110 II, Schluß des Hauptsatzes; 13. Diabelli-Variation („sprechende Pausen“); Bagatelle op. 126 No. 2, zweiter Teil u. a.

kommenden Fermaten. Ungewöhnliche Taktarten enthält op. 111 II, nämlich 9/16, 6/16 und 12/32.

Zum Allerinteressantesten gehört die Harmonik in diesen Werken. Sie ist in der Erfindung häufig das vorherrschende Element, hinter dem das Melodische zurücktritt. Stellen wie z. B. der Anfang von op. 110 III, oder noch mehr P. Seite 531, Takt 9—12¹⁾ sind durchaus harmonisch, nicht melodisch konzipiert. Besonders bei Händel, aber auch bei Haydn und Mozart steht die melodische Erfindung im allgemeinen im Vordergrund: eher berührt sich Beethoven hier mit J. S. Bach. Die eben als Beispiel herangezogene Stelle aus op. 106 III ist rein klanglich von zauberhaftem Reiz; indessen ist dergleichen nicht allzu häufig. Vielmehr hat der Klang in den letzten Werken oft etwas Rauhes, Asketisches, und zwar in einem Maß, wie in der neueren Musik vor Beethoven nur bei Bach und nach ihm nur bei Brahms; hier liegt zweifellos ein Berührungspunkt der „drei großen B“ vor. Den gemeinsamen Grund dieser Erscheinung erblicke ich in der ausschlaggebenden Rolle, die bei diesen Meistern die abstrakte, transszendental gerichtete Vorstellung in der Erfindung spielt, und das bewußte oder unbewußte Streben, dieser Vorstellung einen reinen, vom Materiellen möglichst losgelösten Ausdruck zu verleihen unter häufiger Nichtbeachtung der spezifisch klanglichen Reize, denen stets etwas Irdisches anhaftet und die außerdem einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich ablenken. Um dies zu verdeutlichen, will ich als Gegenbeispiele Chopin und Liszt anführen, deren Gedanken aus dem Klanglichen heraus geboren und vom Geiste des Instrumentes erfüllt sind. In diese Kategorie gehört auch eine große Anzahl der modernen Symphoniker. Mit einer solchen Unterscheidung zweier Richtungen soll natürlich kein Werturteil abgegeben werden.

Der erwähnte Eindruck des Geheimnisvollen und Mystischen kommt am meisten durch starke Ausnützung der äußersten Tonlagen zustande und der des Rauhen oder — wenn der Ausdruck erlaubt ist — „Antiklanglichen“ besonders durch gleichzeitigen Gebrauch dieser entfernten Lagen. Verstärkt wird dieser Eindruck, wenn solche Stellen gar nur zweistimmig gesetzt sind²⁾ oder wenn im tiefsten Baß Terzen, Quarten und Sexten verwendet werden, Intervalle, die von der großen Oktave an abwärts dissonierend klingen, obwohl sie theoretisch Konsonanzen sind.³⁾ Diese Schreibweise ist in den früheren Werken nur ganz vereinzelt zu beobachten.⁴⁾ Sie kommt gerade auch bei kantablen Stellen vor, obwohl das Klavier in

¹⁾ B Seite 46, Takt 2—5. Mit P wird hier und im folgenden die zweibändige Ausgabe von Peters bezeichnet, mit B der fünfte, von Bülow besorgte Band des Cotta'schen Verlags.

²⁾ P Seite 576, Takt 10 und S. 608, Zeile 5 (B Seite 99, Takt 3 und S. 138, Zeile 2).

³⁾ P Seite 532, letzter Takt u. ff. (B Seite 48, Zeile 1).

⁴⁾ Weitere Beispiele: P 522, Takt 16 ff. (B 35 Takt 7 ff.); P 559, Zeile 1 (B 77 Zeile 3); P 573 Zeile 4 (B 95 Takt 3); ferner Schlußakte der Bagatelle op. 126 No. 1 u. a

den äußersten Lagen garnicht recht zum Singen gebracht werden kann. In solchen Fällen muß tatsächlich der akustische Eindruck durch die mitschaffende Phantasie des Hörers unterstützt werden.¹⁾

Wo aber Beethoven die extremen Regionen nicht gleichzeitig erklingen läßt, sondern in zeitlicher Folge, da erzielt er einzigartige Kontrastwirkungen, wie in der für die damalige Zeit geradezu unerhörten 4. Variation von op. 111 II. Man glaubt, aus dem tiefsten Dunkel plötzlich in visionäres Licht einzutreten.

An überraschenden Wendungen herrscht überhaupt großer Reichtum. Dabei bedient sich Beethoven besonders gern der enharmonischen Verwechslungen.²⁾ Es sind teils kühne Modulationen, teils auch plötzliche Rückungen, wie z. B. der Wechsel zwischen b und h am Schlusse von op. 106 II.³⁾ Daneben gibt es natürlich auch allmähliche Modulationen, die weite Bahnen durchmessen; die Durchführung des ersten Satzes der B-dur Sonate steht beispielsweise eine Zeit lang in H-dur, ja einmal wird sogar c-moll berührt. Modulatorische Freiheiten erlaubt Beethoven sich in der Reprise des ersten Satzes der As-dur Sonate, wo Passagengruppe und zweites Thema in E-dur stehen. Bülow weist auf eine originelle Art der Modulation hin: die einzelnen Stimmen schreiten nacheinander in Halbtonstufen fort, bis die beabsichtigte Tonart erreicht ist.⁴⁾ Die Kühnheit der Vorhalte und der alterierten Akkorde sei hier nur durch je ein Beispiel gekennzeichnet: jene durch das in B-dur stehende Seitenthema des Rondo a capriccio,⁵⁾ diese durch die 20. Diabelli-Variation.

Ausgesprochen stark ist in den letzten Werken die Vorliebe Beethovens für polyphone Schreibweise. Auch hierin, nicht nur im Tiefsinn seiner Harmonik, erkennt man die Fäden, die zu Bach zurückführen. In seinen Jugendschöpfungen ist nichts dergleichen. Dort ist vom Geiste Philipp Emanuels ein Hauch zu verspüren; im Alter dagegen nähert er sich der ganz anders gearteten Welt Johann Sebastians. Daß die Schlußsätze von op. 106 und 110 nichts anderes als Fugen sind, ist bereits gesagt worden. Aber auch die Durchführung von op. 101 III ist eine Fuge, wenngleich mit etwas ungewöhnlichen Beantwortungen; in den Durchführungen von op. 106 und 111 befinden sich kürzere Fugati, die 24. Diabelli-Variation besteht aus einer Fughetta und die 32. aus einer Doppelfuge. Aber auch soweit es sich nicht um eigentliche Fugen oder Fugati handelt, herrscht die

¹⁾ Vgl. auch z. B. Brahms, Sonate op. 5 I, Beginn der Reprise.

²⁾ Vgl. die in Anm. 1 auf Seite 21 zitierte Stelle; herrliche Modulationen sind ferner in den Anfangstakten von op. 110 III; op. 106 III, 13./14. Takt usw.

³⁾ Des weiteren: P 512, Takt 7 (B 24, Takt 21); 22. Diabelli-Var., 10./11. Takt.

⁴⁾ Übergang von der 32. zur 33. Diabelli-Var.; ähnlich 22. Var., 2. Teil, die Folge h cis dis e, h cis d e, h c d e.

⁵⁾ B Seite 229, vier letzte Zeilen.

kontrapunktische Schreibweise vor.¹⁾ Die Diabelli-Variationen sind ganz voll von imitatorischer Arbeit. Thematische Beziehungen sind in der Weise, die später Brahms so sehr geliebt hat, manchmal ganz versteckt vorhanden.²⁾ Selbst so kleine Stückchen wie die Bagatellen sind vielfach kontrapunktisch gestaltet.

Die Melodik ist von ähnlicher Vielseitigkeit wie die Harmonik. Auch hier hat Beethoven die allerverschiedensten Möglichkeiten ausgeschöpft. Es war schon die Rede von den weit fortgesponnenen, langatmigen Themen. Andererseits begibt er sich aber auch ins Extrem der denkbar knappsten Motivbildung. Das schönste Beispiel hierfür ist der Anfang von op. 109 I. Dieser den ganzen Satz beherrschende Motivtypus besteht nur aus zwei Noten, wobei allerdings nicht übersehen werden darf, daß hier nichts anderes vorliegt als die Umspielung eines akkordisch darstellbaren Themas. — Zu Beginn des dritten Satzes von op. 110 löst sich die gebundene Melodie ins Rezitativ auf. Dies ist aber keineswegs der einzige Vorgänger des berühmten Instrumental-Rezitativs in der Neunten, sondern ähnliches findet sich in der älteren Literatur öfters, als man denken sollte, nämlich bei Joh. Krieger,³⁾ J. K. F. Fischer,⁴⁾ Joh. Kuhnau⁵⁾ (sämtlich um 1700) und in J. S. Bachs Chromatischer Phantasie. Auch Ph. E. Bach hat ein solches in einer Klaviersonate vom Jahre 1742 und auch in späteren Werken angebracht, ebenso wie ihm plötzliche Taktauflösung und Einschaltung von freien Kadenzten und von kleinen Adagio-Wendungen mitten in raschen Sätzen keineswegs fremd waren. Beethoven selbst verwendet ein Rezitativ bereits in der Sonate op. 31 No. 2 I. Daß dadurch der Ausdruck besonders sprechend gestaltet werden soll, braucht wohl kaum erst gesagt zu werden. Hierher gehört auch in op. 110 bei der Wiederkehr des Arioso nach der Fuge die fortgesetzte Unterbrechung der melodischen Linie durch Pausen, wodurch der Eindruck eines gebrochenen Seufzens sehr lebendig zustande kommt.

Die Bässe sind nach dem Muster Haydns oft mit großer Sorgfalt melodisch geführt und erlangen hervorragende Bedeutung.⁶⁾ Ein besonderes Charakteristikum, durch das die letzten Werke kaum zu verkennen sind, besteht in den herrlichen Figurationen, mit denen Beethoven bei

¹⁾ Vgl. die 5. Variation von op. 109 III und die Kanons im Trio des 2. Satzes von op. 101 und 106.

²⁾ In P 513, letzter Takt (B 26, Takt 20) erscheint der Diskant als Verkleinerung des vorhergehenden Basses (von Reinecke a. a. O. S. 99 zitiert).

³⁾ In seiner „auf das Pedal gerichteten“ Toccata.

⁴⁾ In seinen Präludien.

⁵⁾ In seinen Biblischen Sonaten („Sauls Traurigkeit“).

⁶⁾ S. op. 109 II Durchführung und Reprise; III, 3. und 4. Variation. Hier ist überall der Baß des Themas in den Diskant verlegt.

der Wiederholung die melodische Linie aufs reichste ausschmückt.¹⁾ Diese zarten Gebilde sind himmelweit entfernt vom Spielerischen, Virtuosen, sie bedeuten vielmehr die höchste Ausdruckssteigerung. Von allem Äußerlichen zieht sich ja Beethoven immer mehr zurück. Die Verzierungen sind fast ganz verschwunden; geblieben sind nur die noch heute gebräuchlichen: der Triller und der kurze Vorschlag. Auf den ersten Blick könnte damit das gar nicht seltene Vorkommen von kleinen Kadenzen, Läufe und Arpeggien in Widerspruch stehen; in Wirklichkeit jedoch passen sie durchaus in den Rahmen ihrer Umgebung und sind poetisch gemeint und dementsprechend auszuführen, keineswegs etwa im brillanten Sinne.²⁾

Das sind durch und durch klaviermäßige Stellen. Es läßt sich nicht behaupten, daß der Klavierstil des letzten Beethoven ganz und gar über das Instrument hinausstrebe. Verschiedene Stellen, wo dies tatsächlich der Fall ist, sind bereits angeführt worden, und ein Thema wie das erste des Allegro von op. 111 hat in seinem Unisono zweifelsohne symphonischen Anstrich. Aber gerade dadurch, daß Beethoven vom Klavier in vielen Dingen das Äußerste verlangte, was es hergeben konnte, hat er auch wieder die Technik und die Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments gewaltig gesteigert und bereichert, und daß er sich auch mit spezifisch pianistischen Problemen abgegeben hat, dafür sind die Diabelli-Variationen ein Beweis, die an solchen sehr reich sind, viel reicher als die Sonaten.

Zum Schluß ein Wort über das Verhältnis der letzten Sonaten zu den letzten Symphonieen. Vergleicht man sie, so ergibt sich, daß die Sonaten — op. 106 abgerechnet — ganz entschieden subjektiver, improvisatorischer gehalten sind. Wie sich aus den Skizzenbüchern nachweisen läßt, sind die Ideen zu den Symphonieen von ihrer ersten Entstehung bis zur endgültigen Fassung meistens viel größeren Wandlungen unterworfen gewesen. Beethoven hat an ihnen länger gefeilt und sich in ihnen nie so frei subjektiven Stimmungen hingeegeben. Auch an der Viersätzigkeit hält er in den Symphonieen streng fest,³⁾ und es ist merkwürdig, wie lange nach seinem Tode die Herrschaft dieser Regel in der symphonischen Literatur noch andauerte, während in seinen letzten Klaviersonaten Beethoven selbst schon deutlich den Weg zur freieren, modernen Formbehandlung gewiesen hatte. In diesen Kompositionen steckt wirklich eine Umwertung aller Werte, welche in höchstem Maße erstaunlich ist: die Erfindung, die ehemals

¹⁾ Vgl. die langsamen Sätze von op. 106 und 111, ferner die letzte der Diabelli-Variationen und die Bagatelle op. 126 No. 3.

²⁾ S. op. 101 III (vor Wiederkehr des Themas aus dem 1. Satze); Schluß der 32. Diabelli-Variation; Bagatellen op. 119 No. 6 und op. 126 No. 1 und 3; op. 96 IV (Klavier-Violinsonate).

³⁾ Allenfalls mit Ausnahme der überzähligen Gewitterszene in der Pastoral-symphonie.

gegenüber der thematischen Arbeit eine ganz untergeordnete Rolle gespielt hat,¹⁾ tritt jetzt groß in den Vordergrund, und die Durchführung,²⁾ die in der klassischen Sonate bis zu Beethovens mittlerer Periode einschließlich immer mehr Kernpunkt des Ganzen geworden ist, tritt an Umfang und Bedeutung so sehr zurück, daß man an das embryonale Entwicklungsstadium erinnert wird, in dem sich die Durchführung in den ersten Zeiten der Sonate befunden hat. Und nun bedenke man, was das bedeutet: Dieser Mann hatte bereits hundert größtenteils der Sonatenform angehörende Werke geschaffen und diese ganze Gattung in der von Haydn und Mozart vorgezeichneten Richtung zu den höchsten Gipfeln emporgeführt, und nach solchen Taten, nach solch einem Lebenswerk kehrte er im letzten Jahrzehnt seines Lebens noch einmal das unterste zu oberst und schuf neue, den alten ebenbürtige Gebilde, die dem ganzen 19. Jahrhundert die Richtung für die Fortentwicklung angegeben haben. Wahrlich eine Leistung, welche der unbeugsamen Kraftnatur des Helden Beethoven ein glänzendes Zeugnis ausstellt!

¹⁾ In der älteren Zeit bis zu Bach und Händel einschließlich tragen die Themen oft eine Allerweltsphysiognomie; ja die Anschauung, daß es gar nicht darauf ankommt, wie ein Thema ist, sondern was daraus gemacht wird, ging sogar so weit, daß man ohne Bedenken Themen aus Werken anderer Komponisten übernahm. Wie sehr haben sich die Zeiten geändert! Heutzutage ist ein solches Vorgehen gesetzlich strafbar.

²⁾ Nämlich in op. 101, 109 und 110; aber auch op. 111 hat eine verhältnismäßig kurze Durchführung.

JOH. SEB. BACHS WOHLTEMPERiertes KLAVIER

VON DR. ARMIN KNAB IN ROTHENBURG O. T.

Der vielfältige Streit um die Auffassung des Wohltemperierten Klaviers beleuchtet schlagender als alle musiktheoretischen Werke das ungeheuerliche Nebeneinander von Altem und Neuem, von vergehenden und werdenden Kräften in der musikalischen Gegenwart. Der Kampf um Traditionsmusik oder reine Tonkunst, um Regel oder Freiheit von der Schultheorie, um Spielkunst oder Ausdruckskunst spiegelt sich reinlich in den widerspruchsvollen Auffassungen von Bachs Klaviermeisterwerk. Daß keine dieser Deutungen ohne einen Schein von Berechtigung ins Leben treten konnte, beruht weniger auf dem Geist der Ausleger, als auf dem kompendiösen Charakter des Werkes selbst. Das Wohltemperierte Klavier gehört unter die verschwindend kleine Zahl schlechthin epochaler Werke, in denen eine mächtige Persönlichkeit zu einer Kulminationszeit der Kunstentwicklung die denkbar größte Fülle an Vergangenheit und Zukunft zusammengefaßt hat. Reifste Erfüllung und letzter Ausklang der strengen Tonbaukunst des Mittelalters, die von der Verherrlichung der christlichen Kirche ihren Ursprung nahm, und vorahnender Beginn, ja embryonale Zusammenfassung der freieren Gefühlskunst folgender Jahrhunderte zugleich war das Wohltemperierte Klavier. Nach allen Richtungen hin laufen die Fäden von diesem Meisterstück zu kleineren und kleinsten ausdeutenden Gebilden der musikalischen Entwicklungsgeschichte. Darin liegt der Grund, warum jeder Bearbeiter, der eine ihm verwandte Seite des Werkes klarlegte, in den Glauben verfallen konnte, er habe dem ganzen Werke erst die endgültige Form gegeben.

Es ist gerade, als ob Bach bei der Niederschrift der Präludien und Fugen sich jeder beschränkenden Bezeichnung hätte enthalten müssen, um keiner suchenden Seele den Weg zum Quell zu versperren.

Vom Wohltemperierten Klavier an sind die Werke der Tonkunst immer weniger vieldeutig geworden. Schon Beethovens Sonaten gestatten eine geringere Variabilität der Fassung wie Bach, die Werke der Modernen sind durch minutiöse Bezeichnung nahezu festgelegt auf den Sinn des Autors. Und doch darf selbst der Wille des Autors nicht als letzte Instanz über sein Werk gesetzt sein. Was schrieb Johann Sebastian auf das Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers?

„Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen musicalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertigt von Johann Sebastian Bach.“

Wäre wirklich einem von uns das Buch nicht mehr als Lehrwerk

oder Zeitvertreib? Sehen wir denn zu, in welcher Gestalt das Werk Bachs uns Menschen von heute am reichsten beschenkt, welchen Sinn wir ihm geben müssen, um uns zutiefst mit seinem Schöpfer verbunden zu fühlen.

Die historischen Klangmittel der Bachschen Zeit sind für uns dahin. Könnte uns das Spiel mit dem zirpenden Kielflügel mehr sein als historisches Reizmittel, als literarischer Effekt, als Kostümzauber? Unser Ohr, an brutale Filzeisenklänge gewöhnt, hört ganz andere Dinge aus den zarten Lauten der Darm- und Metallsaiten, die über Holz vibrieren, als die Menschen des 18. Jahrhunderts. Überlassen wir die rückschrittlichen Verkleidungskünste den müden Seelen, die in den Reizen der Vergangenheit Ersatz für unverstandene Gegenwart suchen.

Auch der Versuch, von Bachs historischer Persönlichkeit, vom Geiste seiner Zeit aus den Schlüssel für die Auffassung des Wohltemperierten Klaviers zu finden, würde uns in die Irre führen. D'Albert geht diesen Weg; er unterstellt, Bach sei ein gesunder, einfacher Mensch gewesen, dem die differenzierten Gefühle der heutigen Menschen fremd geblieben seien. Aber diese Annahme, aus der d'Albert den Mut zu seiner schematischen Bearbeitung schöpft, ist falsch. Sollten die 24 grundverschiedenen Fugenthemen wirklich bloß glänzende Musikanteneinfälle sein und nicht Ausdruck ebensovieler höchst differenzierter Seelenstimmungen? Und wenn das Thema schon prägnantester Gefühlsausdruck ist, sollen wir dann die ganze Fuge als starres Gebäude fassen und nicht vielmehr als lebendigen beseelten Körper?

Ein kurzer Überblick über die Haupttrichtlinien der bisherigen Bach-Bearbeitungen führt uns von selbst zu der einzigen Deutung, die unserer Zeit frommt.

Rührend weist das Titelblatt auf die wichtigste Verwertung des Werkes hin. Selten zur Freude der Lernenden diente es als Mittel, die Unabhängigkeit der Fingergelenke zu fördern. Voraussetzung war natürlich, vorerst Geist und Gefühl aus den Tönen zu bannen. Eine andere Richtung fügte Bezeichnungen im Sinne musikalisch-klanglichen Geschmacks hinzu: Czerny gibt einen Bach, der bereits Beethovens Sonaten kennt.

Bülow wagt es, im Unterricht einzelne Fugen gegenständlich auszudeuten. Der Zeitgenosse Liszts und Wagners sieht in der c-moll Fuge des ersten Teils einen Elfentanz. Fast ist's verwunderlich, daß uns diese literarische Epoche der Musikentwicklung nicht reichlicher mit ähnlichen Randleisten zu unserem Werk beschenkt hat. Es blieb bei heimlichen Sünden! Die Verdeutlichung der Architektur, die d'Albert erreicht, wäre demgegenüber immer noch als Fortschritt zu begrüßen. Denn alle, die heute von Architektur in der Musik sprechen, zielen doch auf eine Reinigung der Tonkunst von der Sprachvermengung des Musikdramas,

von der Verkuppelung des Wortes mit dem Tone ab und helfen so die Zukunft bereiten.

Aber auch das Wort Architektur führt zu Mißverständnissen. Es deutet auf Lebloses. Erst wenn wir die Präludien und Fugen als Organismen fassen, die dem Gesetze der Entwicklung folgen, ziehen wir den größten Reichtum für unsere Seele aus dem Wohltemperierten Klavier. Vielleicht haben alle großen nachschaffenden Künstler aus der Fülle ihres Temperaments heraus unbewußt das Gesetz der organischen Entwicklung beachtet. Den Pfad der Auserwählten zu einer Straße für viele zu verbreitern, ist der Zweck der vorliegenden Arbeit.

Musikalische Kunstwerke schaffen heißt folgerichtige Seelenbewegungen mit zureichenden Mitteln ausdrücken. Die Wiedergeburt durch die Nachschaffenden kann gelingen durch geniale Synthese. Sie muß gelingen durch bewußte Analyse. Es gilt zunächst den Organismus eines Musikstücks an den Tonfolgen rein musikalisch festzustellen. Die gleichartigen und verwandten Bildungen sind aufzusuchen; die scheinbar unähnlichen auf ihre innerlichen Beziehungen zu prüfen¹⁾; es ist festzustellen, wie sich vorhandene Gebilde im Verlaufe des Stückes ändern, vielleicht unter dem Einfluß anderer Tonreihen sich umgestalten. Bei scheinbar neu auftretenden thematischen Gebilden ist nachzuprüfen, ob sie nicht schon embryonal im Vorausgegangenen enthalten waren oder nur aus untergeordneter Existenz sich zu herrschendem Sein emporschwangen. Dies alles ist an den Noten allein erkennbar. Durch entsprechende Gefühlsbewertung der Töne gelangen die gefundenen Beziehungen zu stärkstem Leben. Bei allen wertvollen Werken wird sich ein Entwicklungsgedanke auffinden lassen, der den Gesetzen menschlichen Gefühlslebens folgt und durch Tonreihen versinnlicht werden kann.

Besser als allgemeine Worte soll die folgende Bearbeitung²⁾ des Präludiums und der Fuge in f-moll aus dem zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers das Gesetz organischer Entwicklung in der Tonkunst enthüllen.

Bereiten wir alle Sinne, Bachs Werk zu tiefst aufzunehmen!

Das Präludium ist der Ausdruck eines Leidensgefühls, das bald sanft klagt, bald herb einschneidet, dann sich zu fassen scheint, verworren in der Tiefe weiter wühlt, endlich laut ausbricht und sich an seinem eigenen Übermaße zu Tode weint.

¹⁾ Vgl. Goethe, Morphologie. Bildung und Umbildung organischer Naturen. Die Absicht eingeleitet, Absatz 11: „Je unvollkommener das Geschöpf ist, desto mehr sind die . . . Teile einander gleich oder ähnlich, und desto mehr gleichen sie dem Ganzen. Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die Teile einander. In jenem Falle ist das Ganze den Teilen mehr oder weniger gleich, in diesem das Ganze den Teilen unähnlich.“

²⁾ Siehe die Musikbeilage dieses Heftes.

In sanfter Klage setzen die vier ersten Takte ein. Das Leid hat noch keine Kraft, unbestimmt schwingen die Sechzehntel dem Tasten der Mittelstimme nach (Takt 5—8).¹⁾ Vom 9. Takt an kehren die Laute des Eingangs verstärkt und länger verweilend wieder, vom 12. Takt an bekommt auch der Baß, der bisher eine fast tektonische Starrheit bewahrte, drängenden Charakter in Anlehnung an die Mittelstimme in Takt 4, 2. Hälfte ff. Im 16. Takt folgt wieder das gefühlsschwache Pendeln, aber hier muß bereits der drangvolle Charakter der Mittelstimme deutlich entfaltet werden; denn die Tonreihe kehrt nicht an den Ausgangspunkt zurück wie im 8. Takt, sondern bildet den Übergang zu einer gefühlsreichen Folge. Vom 19. Takt an müssen daher Sexten-, Septen- und Oktavensprünge schon mit zunehmendem Ausdruck gespielt werden. Die im 20. Takt einsetzende Stelle entfaltet alle Wollust des Schmerzes: die Bässe wiederholen eindringlich ihr aufwärtsdrängendes Motiv, die Mittelstimme bringt das Schluchzen der ersten Takte in vereinfachten langgezogenen Tönen, die Sechzehntel-Noten, organisch hervorgewachsen aus ihren Vorgängern, kleiden den Schmerz in das Gewand hinreißender Schönheit. Vom 25. Takte an geht's unaufhaltsam abwärts, fängt sich in einem bittersüßen Gefühl (Takt 27) und gewinnt von neuem Fassung.²⁾

Es vollzieht sich nunmehr die Wandlung ins Scharfe, Bittere. Herb reiben sich vom 33. Takt an die Oberstimmen und streben auseinander, während die Sechzehntelfigur in immer engere Intervalle sich zusammenkrampft, bis mit der herbsten Sekunde (Takt 36) die zur Übernahme in die Oberstimme geeignete Prägnanz der Linie hervortritt. Eines der wichtigsten musikalischen Wachstumsgesetze vollzieht sich hier: scheinbar neue Themen, Figuren, Wendungen sind im Werk schon an früherer Stelle vorgebildet; aus dem Dunkel treten sie heraus ins Licht, aus der verdeckten Mittelstimme in die klare Oberstimme, aus der Unbewußtheit in das Bewußtsein. Das Geheimnis der Tonschöpfung besteht eben nicht im Forthelfen mit unorganisierten Einfällen, sondern im Wachsenlassen ursprünglicher Keime. So erklärt sich also das „neue“ Motiv in Takt 36/37. Das Ergebnis konsequenter Linienführung im Basse wird übernommen und dem schluchzenden Motive des Eingangs (Takt 1) vorangestellt. Mit der

¹⁾ Die Sechzehntel sind keine „Figuren“ und dürfen zu den ersten 4 Takten nicht im Verhältnis einer klanglich spielerischen „Antwort“ stehen. Wäre dieser Reiz gewollt, so hätte ihn Bach das ganze Stück hindurch festgehalten. So aber kehren die zartschwingenden Sechzehntel in dieser Gefühlsschwäche nicht wieder. Erst am Ende, wo der Schmerzensausbruch dem Leide die Kraft genommen, tauchen sie wieder auf (Takt 67), hier freilich gestärkt durch eine schwerblütige Baßfigur.

²⁾ Eine Wiederholung des ersten Teiles ist selbstverständlich unmöglich; das Gesetz der Entwicklung schließt aus, daß zwei ganz gleiche Abschnitte aufeinanderfolgen. Die gegebenen Kräfte müssen weiter wirken. Wie könnte nochmals die Leere des Eingangs begreiflich werden?

in den Bässen beibehaltenen verschärfenden Sekunde entsteht eine Stelle voll Trotz und Spannung, der Ausdruck des Schmerzlichen tritt zurück hinter der Energieentfaltung. Und so wird die freieste klarste Stimmung des Präludiums erreicht (Takt 40 ff.). Die Oberstimme entfaltet in weiteren Schritten eine eindringliche in zarter Kraft gespannte Melodie, die Unterstimme dehnt sich wieder aus, die Zweistimmigkeit bringt reinen Klang und Klarheit. Nicht lange freilich kann diese freie Stimmung vorhalten; mühsam erzwungen, vergeht sie rasch unter dem Eindringen alten Leides. Es meldet sich in den Unterstimmen mit dunkler Beklemmung — die lichten Terzen des Eingangs hier zu Sekundenvorhalten verschärft. (Takt 49 ff.) Die Oberstimme schwingt sich krampfhaft modulierend auf und nieder, es folgt ein atemloses Durcheinanderlaufen (Takt 52—54), eine kurze Stauung (Takt 54—56)¹⁾, und unaufhaltsam in geeintem Gefühle schafft der größte Schmerz sich Laut. Hier ist der Höhepunkt. Die Unterstimme strafft sich in stärkster sinnlicher Spannung, das Schluchzen der Oberstimmen dehnt sich wundervoll in der unwiderstehlichen Sechzehntellinie hin. (Takt 57, 58).

Der laute Ausbruch verzehrt die Kraft des Leides. Wollüstige Tränenflut²⁾ bringt die Lösung (Takt 63 ff.) Und es folgt, was kommen muß: die Leere. Die gefühlsarmen Sechzehntel des Einganges, hier freilich noch begleitet von den Akzenten der Unterstimme, führen zu einem staunenden Halt.³⁾ Die Arabeske des Schmerzes schließt das Präludium.

Die Fortentwicklung des Gefühlsgehaltes des Präludiums ist in der Fuge mit einem deutlichen Wechsel der Ausdrucksmittel verbunden. Der größere Reichtum der Struktur in der Fuge erhöht die Intensität, erzeugt aber zugleich einen größeren Abstand von den Gefühlsurbildern.

Das Fugenthema ist eine Weiterbildung des schluchzenden Motivs aus dem Präludium (Auftakt und Takt 1, Mittelstimme). Die Grundbewegung ist da wie dort das Herabsinken um einen Halbton (f nach e). Dazu kommen beim Fugenthema Quinten- und ausgefüllter Septensprung.⁴⁾ Die Spitzen des Themas (c, des) enthalten ein Aufwärtstreben im gleichen Sinne wie im Präludium Takt 4—5, 16—17, 19—20 (Mittelstimme), 11, 12 (Oberstimme), 12 ff. und 20—24 (Baß). Der Quintensprung findet sich bereits am Anfange des Präludiums im Basse nach oben, die verminderte Septe im Anfangs- und Endton des Motivs in Takt 36—37, ferner in der Distanz ges-a (Takt 49—50 des Präludiums) und direkt vor dem Beginn der Fuge in den Akkorden des 69. Taktes. Das Fugenthema hängt also tonal aufs

¹⁾ Man hüte sich auf der Kadenz zu weilen!

²⁾ Die Mittelstimme (Motiv des 1. Taktes) soll mit äußerstem Ausdruck weinen!

³⁾ Dieser darf nicht als Ziel einer neuen Steigerung, sondern muß durch erschöpftes Zurücksinken gewonnen werden.

⁴⁾ Beide Intervalle sind hier mit starkem Ausdruck zu geben.

engste mit dem Präludium zusammen, enthält auch die gleichen Gefühls-elemente.

Die 4 Töne — des, c, b, as — (Takt 3 und 4) bilden einen wichtigen Ausdrucksbestandteil der Fuge. Im Präludium sind sie vorgebildet in Takt 53—54 (Baß), Takt 69 (Oberstimme). Sie sind durchweg hervorzuheben. Sie wirken verengend, festigend, sichernd im Gegensatze zum Quinten- und Septensprunge des Anfangs, der ausweitend, expansiv sich im Gefühl zu verlieren droht. Im Zwischenspiel (Takt 7—11) wird es besonders deutlich, wie die verstärkten 4 Töne den sehnstüchtig ausgreifenden Sexten und Septen das Gleichgewicht halten. Nachdem der dritte Themeneinsatz (Takt 11) eine starke Verdeckung des Grundgefühls bewirkt hat, bringt bald darauf die Oberstimme wieder deutliche Akzente des Schmerzes (Takt 14—17); die Mittelstimme, in der Bildung verwandt mit Präludium Takt 57—58 (Oberstimme), verstärkt den leidenden Charakter. Die „Dichtigkeit“ dieser Stelle ist ungeheuer. Von Takt 17 ab folgt eine Verdünnung in reinlichem An- und Abschwollen, woran sich die klarste und freieste Stelle der Fuge (Takt 24 ff.), im Charakter verwandt mit Präludium Takt 41 ff., entwicklungsgemäß anschließt. Der Weg zur neuen Verdichtung führt bezeichnenderweise wieder über das klare An- und Abschwollen der Takte 33—37. Die Spannung nimmt zu. Von Takt 42 ab behält der Baß die energieerfüllte Sechzehntelbewegung bei, die Oberstimmen geben gepreßte Laute. Über 4 Takte (50—54) von größter Rauigkeit und Energie wird der Höhepunkt (Takt 54 ff.) erreicht: hier kein laut klagender Gefühlsausbruch wie im Präludium, sondern der erhöhten Intensität entsprechend ein Krampf, der sich unter zusammenziehenden, zuckenden und stöhnenden Lauten vollzieht.¹⁾

Die klärenden An- und Abschwellungen (Takt 66—68), aufgeregter freilich als die verwandten Stellen (Takt 17 ff. und 33 ff.), leiten zur Resignation hinüber (Takt 72). Immer schwerer, ruhiger und dunkler geht's dem Ausgange zu. Takt 78, 80, 82 zeigen in fast reinen Tönen das Verschwinden der Spannung; in Takt 79, 81, 83 wird die Unterstimme zum dämpfenden Gesang. Das letzte Vibrieren des Trillers (Takt 84) mündet in den Einklang. —

Durch ähnliche Bearbeitung könnten alle Stücke des Wohltemperierten Klaviers zu größter Ausdrucksfülle gebracht werden. Naturgemäß finden alle Deutungen in der gesteigertsten Fassung ihre Erledigung: die Überwindung der technischen Hindernisse wird zur notwendigen Voraussetzung, an Stelle klanglicher Wirkungen tritt die Gefühlsentwicklung, außermusikalische Vorstellungen werden überflüssiger Notbehelf, die Tonarchitektur ist nicht mehr Selbstzweck, sondern Träger der organischen Entwicklung.

¹⁾ Vgl. besonders die ganz vereinzelt Synkopen in Takt 56, 57!

DIE PROGRAMMUSIK — EINE VERIRRUNG ODER EIN IRRTUM?

VON ALFRED WOLF IN WIENER-NEUSTADT

Ich nehme eine Dichtung zur Hand, sagen wir Schillers „Maria Stuart“. Ich schneide ein paar Bilder heraus, die zusammen eine hübsche Gruppierung abgeben und deren erklärende Texte sich, aneinandergereiht, zu einer verständlichen Fabel fügen. Ich versee die Gestalt Mortimers mit einem feurigen Motiv, versinnbildliche seine Verderber in unsanglichen Baßgängen, drücke das Wesen Marias in einem rührenden, leidvollen Motiv aus, das Entwicklungen ins Sinnliche gestattet. Dann bringe ich diese Motive und was ich sonst an musikalischen Keimzellen brauche, nach dem Inhalt und der Folge meiner Bilder in einen Zusammenhang, der bald ein gegensätzliches Nacheinander, bald ein gegensätzliches (kontrapunktisches) Miteinander ist. Nun suche ich noch etliche Gelegenheiten, „absolute“ Musik zu machen, komponiere beispielsweise eine Liebeszene oder einen pompösen Aufmarsch. Erscheint mir zum Schluß meine Musik musikalisch genug, um auch ohne Beziehung auf die Dichtung genießbar zu sein, oder halte ich sie für so ausdrucksvoll, daß jeder — die Volkstümlichkeit Schillers ist Voraussetzung — meine Intentionen erraten mag, dann lasse ich's beim Titel: „Maria Stuart, symphonische Dichtung“ bewenden. Anderenfalls erkläre ich meine Absichten in einem Programm.

Meine Zuhörerschaft teilt sich in zwei Gruppen. Die eine hält daran fest, daß die Musik „keiner Krücken, keiner Aufpfropfung fremder Reiser bedürfe“ (dieses Schlagwort, das im Programm eine Krücke sieht, stammt, glaube ich, von Weingartner), anderseits eine dichterische Idee überhaupt nicht ausdrücken könne. Musik sei tönend bewegte Form. Der zweite Teil der Zuhörer setzt sich aus jenen zusammen, die allezeit „mitgehen“ wollen. Ihnen ist hauptsächlich daran gelegen, wie weit es mir gelungen ist, mein Programm musikalisch auszudrücken und wie stark ihre Einbildungskraft auf die Musik reagiert. Ist meine symphonische Dichtung in Wahrheit eine regelrechte Symphonie oder Ouvertüre, die Dichtung also bloßes Beiwerk, so ist die erste Gruppe befriedigt und auch die zweite findet ihre Rechnung. Habe ich aber mehr sagen wollen, als einem rechtschaffenen Musiker verstattet ist, der seinen Schubert und Brahms studiert hat und seinen Franz Abt nicht verachtet, dann schreit die erste Gruppe Zeter, bei der zweiten aber bin ich Diskussionsgegenstand geworden.

Das ist das typische Bild gegenwärtiger Komposition, Mitteilung, Aufnahme und Kritik von Programmmusik.

Die Unsicherheit derer, die es angeht, und der wunderbare und ganz eigenartige Genuß, den mir manche Programmmusik gab, reizten mich zur

Untersuchung und ich fand, daß die, die es angeht, bald sich selbst, bald die anderen hinters Licht führen.

Ihr erster Irrtum:

Die beiden Gruppen der Zuhörer balgen sich um die Frage, ob die Musik eine dichterische Idee ausdrücken könne oder nicht. Man braucht aber nichts weiter, als die technischen Ausdrücke, mit denen der Streit geführt wird, auf ihre wahre Bedeutung zu untersuchen, um das verblüffende Ergebnis zu gewinnen, daß Frage und Streit gar nicht am Platze sind.

In der Poesie wird die Idee durch Worte ausgedrückt. Das Wort ist ein Zeichen, ein Symbol; es ist nicht um seiner selbst willen da, sondern, um den Gedanken mitteilbar zu machen. Ich kann einen und denselben Gedanken durch verschiedene Wortverbindungen ausdrücken. — Das dem Wort entsprechende Element der Musik ist der Ton. Setze ich mehrere Töne zu einer Verbindung zusammen, so kann sich in ihr eine musikalische Idee kundgeben. Nehme ich an dieser Verbindung Änderungen vor, wie sie die Wortverbindung ohne Schaden für die dichterische Idee erträgt, so erhalte ich, anders als in der Wortsprache, eine neue musikalische Idee. Der Grund liegt in der verschiedenen Bedeutung von Wort und Ton. Der Ton ist nicht Zeichen, nicht Symbol. Man kann nicht behaupten, daß irgend ein Ton der Tonleiter etwas Bestimmtes ausdrücke. Er ist nicht an Stelle von etwas anderem, er ist aber auch nicht an Stelle eines anderen Tones. Daraus schließen wir, daß eine musikalische Idee nicht auf verschiedene Weise ausgedrückt werden kann und daß eine bestimmte Tonverbindung ausschließlich eine bestimmte musikalische Idee darstellt. Tonverbindung und musikalische Idee sind also identisch. — Wollte ich daran gehen, eine dichterische Idee musikalisch auszudrücken und setzte ich zu diesem Zwecke eine Tonverbindung, so hätte ich in ihr schon eine musikalische Idee vor mir. Nun steht Idee neben Idee. Es wird aber niemand einfallen, zu behaupten, daß eine Idee eine andere ausdrücken könne; das wäre absurd, logisch ganz unvorstellbar. Ausdrücken kann doch nur ein Ausdrucksmittel. — Die Frage, ob Musik dichterische Ideen ausdrücken könne, ist also müßig gestellt. Denn die Musik gelangt gar nicht dazu, „auszudrücken.“

Da nun nicht die eine Idee von der anderen absorbiert wird, sondern beide nebeneinander bestehen bleiben, so muß sich jede Idee zu ihrer Mitteilung eines Organes bedienen. Hier fassen wir den

zweiten Irrtum:

Die Gegner der Programmusik verwerfen die Mitteilung der dichterischen Unterlage, da sie ja nur mit Musik zu tun haben wollen. Aber auch die Anhänger der Programmusik betrachten das Programmbuch als bloßen Kommentar des eigentlichen Werkes; sie stecken ja im ersten Irrtum, die Musik habe „auszudrücken“. Erscheint uns aber das Verhältnis

XIII. 7.

3

von Tonkunst und Poesie in der Programmusik als ein Zusammenwirken der poetischen mit der musikalischen Idee, so erkennen wir im Instrumentalkörper das Organ der musikalischen, im Programmbuch das Organ der poetischen Idee. Als solches ist es ein Teil des Kunstwerkes, keine Zutat, keine Anleitung zum besseren Verständnis.

Der poetische Gedanke wird also hier wie in jeder Verbindung der Musik mit der Dichtkunst durch das Wort ausgedrückt. Aber die Besonderheit, daß das Wort hier nicht in sinnliche Erscheinung tritt, gibt der Programmusik ihre noch verkannte Bedeutung unter verwandten Kunstbildungen. Man muß nur das Wesen der Programmusik als einer Verbindung zweier Künste festhalten, um aller Zweifel betreffs ihrer ästhetischen Einreihung enthoben zu sein.

Der Programmusik gebührt der Platz zwischen Lied und Melodram. Im Lied gehen Wort und Ton die innigste Verbindung ein. Das Melodram läßt beide selbständig nebeneinander bestehen. Die Programmusik gibt der Musik, was ihrer ist, den Klang, und läßt der Poesie ihr eigenes Gut, die Bedeutung. Der Ton tritt hier, an das Wort nicht mehr geheftet, in volle Erscheinung, während das Wort, das ja, ausgesprochen, an sinnlicher Wirkung durch die Musik in Schatten gestellt wird, als bloßes Symbol erscheint, ohne jeden anderen Zweck, als einen poetischen Gedanken mitzuteilen. Dies geschieht im Programmbuch. Es könnte auch anders geschehen, etwa durch Lichtprojektion des Textes in fortlaufendem Zusammenhang mit der musikalischen Darstellung. Nur wird anfänglich bei einer ungewohnten Vorführung der Worte die Materialwirkung als Störung empfunden.

Jedenfalls ist die Mitteilung der Dichtung zum Verständnis des Gesamtwerkes unerläßlich, genau so wie der Text zum Verständnis eines Liedes. Wir sehen jetzt: unsere erste Zuhörergruppe, die die Programmusik auch ohne Programm verständlich wissen will, ist nichts anderes als der noch immer gedeihende Rest jener Kunstgemeinde, die einst auch vom Lied verlangte, daß es rein musikalisch genießbar sei, und den ungeheuerlichen Ausdruck hervorbrachte: Lieder ohne Worte.

Die restlichen Irrtümer betreffen die musikalische Form und den Stoff der Programmusik.

Bevor wir die Gesetze des formalen Aufbaues programmatischer Werke aufsuchen, wollen wir den allgemeinen Stil der musikalischen Darstellung bestimmen.

Des Programmusikers Aufgabe ist es nicht, Wort für Wort, Vers für Vers der Dichtung mit Musik zu versehen, bald die allgemeine Stimmung, bald einzelne Begriffe illustrierend; dies kommt der Oper und dem Melodram zu. Der Weg, den der Programmatiker zu gehen hat, ist ein anderer. Sowohl die Nachteile als auch die Vorteile des eigenartigen Verhältnisses

von Wort und Ton in der Programmusik zeichnen ihn vor: Das Wort wird in der Programmusik nicht gesprochen. Eine fortlaufende Bezugnahme auf die Worte ist der Musik daher nicht möglich; man wäre über die Zugehörigkeit des musikalischen zum entsprechenden poetischen Teile in stetem Zweifel. Diese Not zwingt die Musik, nur mit großen Abschnitten der Dichtung Übereinstimmung zu suchen, im übrigen aber ihre eigenen Wege zu gehen. — Das Wort wird in der Programmusik nicht gesprochen. Das hat auch sein Gutes. Es muß als Vorteil gegenüber der Oper und dem Melodram angesehen werden, daß die Musik hier nur den selbstgegebenen Gesetzen zu gehorchen braucht, vor allem ihr eigenes Tempo wahren kann. Das Tempo der Wortsprache ist ja rascher als das der Tonsprache, der Übergang von Gedanken zu Gedanken in der Poesie leichter als in der Musik. Daran liegt es, wenn die Musik in Oper und Melodram oft kein rechtes Verhältnis zum Wort findet, abgerissene Tonphrasen gibt, nur musikalische Bewegung statt eines musikalischen Inhalts, und dann — nicht wirkt. Denn das Wesen der Musik ist nicht der Klang das musikalische Geräusch. Die sind nur Ausdrucksmittel und berühren nur das Ohr. Das Wesen aber soll zum Geist sprechen, muß daher der konzentrierte Ausdruck eines Geistes sein. Ein solch konzentrierter Ausdruck sind niemals Floskeln, Figurenwerk, Orchestergeräusche, deren Autorschaft schließlich unbestimmbar ist und deren formale Verarbeitung sich in mechanischen Kontrapunkten und mechanischen Wiederholungen (fälschlich mit der Marke „Leitmotiv“ versehen) erschöpft. Einen konzentrierten Ausdruck nenne ich vielmehr ein musikalisches Gebilde, das alle Ausdrucksmittel zu einem notwendigen Ganzen vereinigt; vom subtilsten, der Harmonie, bis zum reichsten, der Melodie. Die Melodie wird nie umgangen werden können. Sie ist das höchste Ausdrucksmittel, weil es die anderen, Rhythmus, Harmonie latent in sich trägt. Halten wir diese Begriffsbestimmung fest, so ist auch jeder Streit, was als Melodie und was als bloße musikalische Prosa zu gelten habe, beiseite geschafft. Nur der konzentrierte Ausdruck ist Melodie. Deshalb ist Wagner für mich melodischer als Verdi oder Lortzing. Er ist konzentrierter als sie.

Der Stil der programmusikalischen Darstellung wird also allgemein durch den hier zum erstenmal mit Recht auftretenden Grundsatz bestimmt, die Musik als selbständige Kunst und nicht als Steigerungsmittel der sinnlichen Wirkung des Wortes zu behandeln. Der programmatische Stil mag daher im Gegensatz zum Opern- und Melodramenstil ein symphonischer genannt werden. — Aber noch weiter wirkt die Losgebundenheit vom Worte auf die Verselbständigung der Musik ein. In der sinnlichen Wirkung ganz auf sich selbst gestellt, nur in großen Abschnitten mit der Dichtung parallel gehend und durch sie gestützt, bedarf die Musik jenes Mittels, das die Reihenfolge musikalischer Momente übersehbar, das ganze Werk faßbar

macht, der Form. Die Form möchte ich als musikalische Logik bezeichnen. Wie in der Dichtkunst nicht ein Satz sinnlos dem anderen folgt, nicht eine Situation willkürlich neben die andere gestellt wird, so muß auch hier ein musikalischer Gedankengang Wegweiser sein. Der ist die Form. Es gibt auch hier eine geistreiche, eine verworrene, eine brüchige Logik. Welchem Gesetze ist diese Logik unterworfen? Einem zweifachen. Soweit es zur Festhaltung des Stiles notwendig ist, bedarf der Programmist nach dem Vorausgehenden musikalischer Formen. Der konzentrierte Ausdruck, die Entwicklung der Themen, die Steigerungen, Parallelismen werden von der eigentlich musikalischen Art sein. Der äußere Umriß der Form ist jedoch ein außermusikalischer. Er wird von der an dem Gesamtwerk beteiligten Dichtkunst gezeichnet. Das hebt eben die Programmmusik über die Symphonie hinaus, daß sie dank der Mitarbeit der durch die Poesie herangezogenen Begriffswelt die allzueng gewordenen Grenzen des angestammten Reiches überschreiten darf und von jenen typischen Satzbildungen und Formalismen befreit ist, deren selbst die Meister der Symphonie nicht entraten konnten. Nun ist auch die Gefahr einer Verwischung der Hauptzüge durch reiche Episoden beseitigt; denn der Text prägt die klaren Umrisse der Form und stützt die Auffassung des Hörers. — Wenn wir also den musikalischen Stil der Programmmusik als symphonischen bezeichnen können, so soll der Ausdruck nur den Gegensatz zum Opern- und Melodramenstil bedeuten. Als Formbezeichnung wäre er falsch. Die programmatische Form ist ja in ihren Grundzügen eine außermusikalische.

Mit diesem Einfluß auf die Form ist der Anteil der Poesie am musikalischen Bau nicht erschöpft. Da die poetische Idee neben der musikalischen bestehen bleibt, eine Einheit des Eindruckes aber erzielt werden muß, wie in einer jeden derartigen Verbindung, so müssen Musik und Poesie noch andere Berührungspunkte suchen als den ihnen gemeinsamen Grundriß der Form. Vor allem wird die Sprache des Programmisten eine andere sein als die des absoluten. Man merkt es ihr an, daß sie etwas sagen will, daß sie tieferen Ursprunges ist als der Typus der absoluten. Hier kommt die Entwicklung der Tonsprache, seitdem Beethoven den Weg gewiesen hat, der Programmmusik sehr entgegen. Heute ist die Tonsprache selbst derer, die der Programmmusik und dem Gezänke um sie noch mißtrauen, durchaus poetistisch. Abgesehen von Musikschuldirektoren, dürfte es nicht viele Komponisten mehr geben, die jener gefälligen Musik huldigen, welche ehemals gang und gäbe war. Es gehört zum Lächerlichsten, wenn es diesen Leuten gelegentlich einfällt, Programmmusik zu machen. Ihr Idiom, die geistige Färbung ihrer Sprache sträubt sich gegen jede Beziehung zum Dichterworte, die doch erste Voraussetzung für Programmmusik ist. — Außer diesem poetischen Gehalt der Tonsprache verfügt die Musik noch über eine Anzahl anderer Mittel, um Brücken zur poetischen Idee

zu schlagen. Das wichtigste ist die Leitmotivik. Das Leitmotiv nimmt hier die Stelle des Themas in der Symphonie ein. Ein anderes Mittel ist die Tonmalerei. Allerdings ein untergeordnetes, gelegentliches. Man wird Tonmalerei nur dann als berechtigt empfinden, wenn es dem Komponisten gelungen ist, in das eigentlich Malerische, die Wiedergabe des Naturlautes, des Bewegungsgeräusches, des Rhythmus, Persönliches hineinzutragen; wenn er über dem Äußerlichen, der handwerklichen Geschicklichkeit, dem Witz, nicht das Innerliche, den empfundenen Inhalt, den Geist vernachlässigt hat. Übrigens nützt sich die Wirkung tonmalerischer Mittel durch wiederholten Gebrauch stark ab. Anfänglich zwar wirkt die musikalische Illustration frappant; es spielt die naive Freude mit, die einem jeden Erkennen eines in Natur geschauten Bildes oder gehörten Klanges in einer Wiedergabe von Menschenhand eigen ist; außerdem zeigen hier musikalische und poetische Idee so viel Gemeinsames, daß ein jeder, auch ohne Mitteilung der poetischen Idee, errät, was gemeint ist. Diese Tonmalerei dürfte übrigens den Irrtum veranlaßt haben, daß eine Tonverbindung das Wort absorbieren, die poetische Idee also ausdrücken könne. Aber gerade daraus, daß sich die Wirkung bald abstumpft und uns konventionell erscheint, müssen wir auf die Irrtümlichkeit der Ansicht aufmerksam werden. Die Tonverbindung war nämlich nicht bloß das, was sie sein wollte, ein allen verständliches und den Komponisten nicht verpflichtendes Zeichen, gleich dem Wort, sondern sie war schon, wie oben auseinandergesetzt wurde, eine musikalische Idee. Gebrauch konventioneller Ideen gilt uns aber als Erfindungsarmut, um so mehr, wenn die Idee sich infolge ihrer Äußerlichkeit schwer ausbeuten läßt.

Es gibt noch etliche andere Mittel, die der Verbindung der Musik mit der Dichtung dienen, so die Aufstellung eines zweiten Orchesters in der Ferne, um einen Nebenschauplatz der Dichtung zu versinnbildlichen, oder die Heranziehung des gesungenen Wortes. Sobald man alle Angst vor denen, die dem Komponisten unsinnigerweise nachspüren, ob er seine Intentionen auch ohne Programm klarmachen kann, abstreifen und sich freimütig zur Programmmusik bekennen wird, dürfen wir vom schöpferischen Programmatiker gewiß die Offenbarung neuer Wege erhoffen, welche Poesie und Musik programmmusikalisch verbinden. —

Noch sind einige Irrtümer aufzuhellen, die auf dem Gebiete der Stoffwahl Unheil stiften. Man hat nicht selten Dramen programmatisch zu verwerten gesucht. Offenbar ging man von der richtigen Ansicht aus, daß die Musik den Verlauf eines Dramas formell wiedergeben kann. Die Exposition, die Entwicklung, der Kampf, die Katastrophe, all das läßt sich in der thematischen Verarbeitung ganz gut wiederholen. Auch konnte man annehmen, daß das Problem der vorwagnerischen Oper, die dem musikalischen Teile die Hauptrolle zudachte und seine selbständige Ent-

wicklung verlangte, in der Programmmusik mit ihrer ähnlichen Wertung des musikalischen Teiles eine mögliche Lösung gefunden habe. Und doch ist ein Drama als poetischer Vorwurf für Programmmusik ungeeignet — außer es gelingt, die dramatische Handlung in eine epische aufzulösen. Wo dies aber unmöglich ist, dort ergibt die programmatische Bearbeitung das kläglich verzerrte Bild eines Dramas. Der Musik ist ja jede Charakterentwicklung (nicht auch Charakterisierung) der Personen, jede logische Entwicklung ihres Tuns und Lassens, die ja den Knoten und dessen Lösung, das Wesen des Dramas schafft, unmöglich. Sie kann eine Liebeszene zwischen Mortimer und Maria oder Mortimers Tod vorführen, niemals aber uns sehen lassen, warum diese Ereignisse eintreten, niemals uns suggerieren, daß sie eintreten müssen. Der Text stellt immer das fertige Bild hin wie im Kinodrama, gibt in Wahrheit nur das Epische des Dramas, ohne natürlich die von der Technik des Dramas ganz verschiedene epische Technik zu erreichen. Der Effekt ist Unbefriedigtheit des Hörers, der mit dem schwankenden Eindruck dieser Programmmusik die lebendige Wirkung der Bühne vergleicht, und Verwirrung über den Zweck der Programmmusik. Der poetische Vorwurf muß demnach alles meiden, was über das Beschreibende, Erzählende hinausgeht, was eine vernünftige Entwicklung der Charaktere und der Handlung verlangt, alles, was vom Hörer nur kraft folgender Verstandestätigkeit voll erlebt werden kann. Die Musik ist ja hier etwas zur Poesie Hinzutretendes, ein Akzessorisches, und nicht so eng mit dem Worte verbunden wie in der Oper. Sie steht außerhalb der poetischen Handlung, darf deshalb nie einen Vorwurf nehmen, der die Handlung selbst ist, sondern immer nur einen, der von ihr erzählt. Also einen epischen. Der einzige Ausweg, mit einem Drama etwas anzufangen, wäre der: eine musikalische Paraphrase, eine Phantasie über das Drama zu geben. Der Komponist erzählt uns in seiner Sprache, wie sehr ihn des Dichters Sprache bewegt hat. Wohlgerne, in seiner Sprache! Die, losgelöst von allem Gegenständlichen der Dichtung, der einmal angeregten Empfindung die Freiheit läßt, sich rein musikalisch auszuströmen. Meist sind derartige Produkte von so allgemeiner Bedeutung, daß sie sich auch auf einen anderen als den angegebenen poetischen Stoff beziehen könnten. Beispiel: die Schauspiel- und Lustspielouvertüren, von denen manche mit vollem Recht den allgemeinen Titel: Eine Schauspiel-, eine Lustspielouvertüre führt. Was aber unsere Programmatiker als Programmmusik ausgeben, ist poetisch zu stark infiziert, um als Ouvertüre gelten zu können, andererseits ist ihm eine wahrhaft poetische Wirkung wegen der Ungeeignetheit des Stoffes versagt. „Aber wir wollen doch keine Konkurrenz mit dem Drama, wollen keine Dramenwirkung; wir nehmen nur einige Bruchstücke des Dramas, um darüber Musik zu machen.“ So höre ich den Ruf der Gegenseite, und so antworte ich: „Bitte, es sei

niemandem verwehrt, die ‚Perlen aus Lohengrin‘ und ‚Souvenirs des Maitres-Chanteurs‘ in anderer Art wiedererstehen zu lassen. Ich halte es mit denen, die behaupten, man müsse nicht um jeden Preis etwas wollen, wäre es auch nichts Schwereres, als eine Mode mitzumachen oder Programmmusik zu komponieren; wenn man aber etwas wolle, so müsse man erstens wissen, was man wolle, und dann müsse es ein Ganzes sein.“

Der Lyrik braucht die Programmmusik als Musik natürlich nicht zu entsagen. Ein Irrtum aber ist es, zu behaupten, die Musik experimentiere, wenn sie das Gebiet des Lyrischen überschreite. Beethovensche Sonaten- und Symphoniesätze bezeugen das Gegenteil. Ich kann versichern, daß mir ein fugierter Orchestersatz, in dem der Autor den Kampf zweier Heere schildern will, ohne daß ihm was Rechtes eingefallen wäre, so daß er nur Figurenwerk gibt, nicht unangenehmer ist als die Liebesgesänge süßer Geigen samt Horngegenstimme, von denen in der jetzigen Musikliteratur zwölf auf ein Dutzend gehen. Der sinnliche Reiz allein macht nicht den Wert der Musik aus. Der Mensch, der hier gesprochen hat, muß noch in den Klängen vernehmbar sein. Ist der ein ganzer Mensch, dann wird er das Milch- und Honigland der Lyrik bald verlassen haben. Was die Musik in der Programmmusik vermag, ist überhaupt keine theoretisch zu entscheidende Frage, sondern immer nur die Schlußfolgerung aus dem, was der Künstler vermocht hat. Die Musik kann immer, wenn der Musiker kann.

Ebensowenig wie die Programmmusik lyrische Szenen um jeden Preis braucht, obwohl es dankbarer ist, zu singen, als zu sagen, ebensowenig ist sie auf die sogenannten Charakterstücke angewiesen. Die standen am Anfang der poetischen Regungen der Musik. „Gnomenreigen“, „In der Schmiede“, „Lustige Jagd“ hießen die Typen jener Tonstücke, die heute die „Albums für die Jugend“ zieren, sich aber häufig noch in die schwärzeste Programmmusik verirren und die ganze Gattung diskreditieren. Nicodé's „Gloria“ enthält zwei Sätze: „Durch die Schmiede“ und „Vogelkonzert im Walde“, die ich als kleinlich empfinde, wenn sie auch geschickt in den Gang des Ganzen hineingezogen sind.

Das sind die Irrtümer, die um eine Kunstgattung gelagert sind, welche an das heikelste Problem der Ästhetik rührt, an das Problem der Grenzen aller Künste. Wahrlich, ein stattlicher Haufen! Wird er sich zu dem Berg zusammenballen, der der neuen Kunstrichtung den Weg abschneidet und sie als eine Verirrung brandmarkt, oder wird der Beweis gelingen, daß es nur alte, verrostete Ansichten wegzuräumen gilt, um sich am reinen Kunstwerk zu erfreuen?

Die Schaffenden haben die Antwort.

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

87. **Edwin Lindner:** Richard Wagner über „Parsifal“. Aussprüche des Meisters über sein Werk, aus seinen Briefen und Schriften sowie aus anderen Werken zusammengestellt und mit Erläuterungen und Anmerkungen versehen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 4.—.)

Das Parsifalbuch ist mit derselben Sorgfalt gearbeitet wie das 1912 erschienene Tristanbuch. Auf 221 Seiten ist reiches Material zusammengetragen. Was bisher veröffentlicht wurde, ist vollständig aufgenommen, so daß das Buch eine handliche und bequeme, für den Gebrauch sehr nützliche und wichtige Sammlung sämtlicher Parsifalstellen darbietet. In einer Einleitung behandelt Lindner die Entstehungsgeschichte des Werkes und gibt damit die beste Erläuterung für die im Texte ausgehobenen Stellen. Mit vollem Nachdruck sind die in der letzten Zeit vielberufenen Verwahrungen Wagners gegen jede Parsifalaufführung außerhalb Bayreuths am Schlusse der Einleitung hervorgehoben. Wir hören noch einmal die traurige Geschichte, wie die sogenannte Volksvertretung mit einem der edelsten Güter deutscher Geisteskultur verfuhr, indem der Reichstag über den letzten Willen des Meisters „zur Tagesordnung überging“. So ist das Buch eine eindringliche Mahnung an alle ernster Denkenden in dem Augenblick, wo das Werk preisgegeben oder, wie König Ludwig schrieb, auf den Theatern „entweiht“ wird.

Der erste Hauptteil enthält alle Briefstellen. Im ersten Abschnitt stehen die Briefe, die sich mit der Entstehungsgeschichte des Werkes befassen, vor allen die an Frau Wesendonk; dann folgen die Briefe „mit vorwiegend geschäftlichem Inhalt“, das heißt besser, die Briefe, in denen sich der Meister mit der Aufführung im weitesten Verstande beschäftigt. Alle möglichen Fragen werden hier erörtert. Der zweite Teil bringt die Parsifalschriften, das heißt die im 10. Band der Gesammelten Schriften veröffentlichten Ankündigungen und Aufsätze, besonders den Bericht über das Bühnenweihfestspiel von 1882, und den Parzivalentwurf für den König vom 30. August 1865. Der dritte Teil aus der Autobiographie ist kurz, da Wagner nur an drei Stellen vom Parzival, wie das Werk damals noch hieß, spricht. In der Anmerkung Seite 160 erörtert Lindner die chronologische Schwierigkeit der Entstehung des Parzivaldramas am Karfreitag 1857: Wagner erzählt, er habe den Tag bereits im „Asyl“ verbracht, was mit dem Datum (10. April) unvereinbar ist. Sehr reichhaltig ist der vierte Teil: Wagners mündliche Äußerungen über den Parsifal. Hier ist Glasenapps Biographie, besonders deren sechster Band, die Hauptquelle. Im Anhang stehen noch einige Widmungen, die mit dem Parsifal zusammenhängen, und ein Probenplan von 1882. Den Abschluß macht das in den Briefen an Frau Wesendonk gedruckte Motiv des „Gralsuchers im Urtristan“. In der Einleitung sollte dieses Motiv gleich auf der ersten Seite erwähnt werden; gehört es doch zweifellos in die Zeit vor der selbständigen Parzivaldichtung. Mir scheinen die Worte des Gralsuchers eben die in die

Klage des sehnennden Tristan hineinklingende Weise zu enthalten. Lindners Anmerkungen sind so kurz als möglich und doch völlig ausreichend. Das Buch ist durchweg wohl gelungen.

Wolfgang Golther

88. **August Weweler:** Ave Musika! Deutsche Musikbücherei, Band 4. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Mk. 2.—.)

Ein Büchlein, das von allen ernstesten Musikern mit Freuden begrüßt werden muß. Man denke: jemand wagt es, mit Temperament und innerster Überzeugung für die Melodie als die einzige Retterin im neuen elenden Musikwirrwarr einzutreten. Ich will mich nicht mit den theoretischen Dingen des Verfassers abgeben; sie sind zu sehr auf einen Zweck hin dargestellt und entbehren deshalb teilweise der nötigen letzten Tiefe, der hier unumgänglich notwendigen Seherkraft. Aber was liegt daran! Gegenständlich sind sie kurz und unwiderleglich. Die Urwesenheit der Tonkunst ist Melodie — diese Erkenntnis sei mit frohem Gefühl und mit Zuversicht empfangen. Was kümmert uns, ob der Stoff der Musik der realen, begrifflichen oder Gemütswelt zu entnehmen sei. Eines fühlen und wissen wir — wir haben es nur eine böse Zeit lang vergessen — daß Musik Melodie, „die Tonfolge im Nacheinander, oder, um es plastischer auszudrücken, die Linie, die Kontur, das Profil“, ist, nichts, nichts anderes. Denn das übrige hängt von der seelischen, von der kulturellen Struktur des Komponisten ab. Ja: nur der, der etwas zu sagen hat, der müßte komponieren, die Musiker müßten viel mehr mit den großen, wichtigen, nicht nur musikalischen Dingen sich befassen, damit aus ihren Fingern leuchtende, singende Tropfen fließen. Die Überschätzung der Harmonie — dieses bekannte Mittel, Löcher zu verdecken —, das Suchen nach exotischen Zutaten, um den scheinbar abgestandenen Musikgehalt zu würzen, und das Ringen nach Effekten, nach Außenstoffen, alle diese verwerflichen Kunstgriffe der falschen Propheten, wie der Autor die sogenannten Modernen bezeichnet, müssen und werden einer ruhigeren, wahrhaftigeren Bewegung Platz machen. Das Wesen des Besten ist und bleibt äußere Einfachheit bei innerer Komplikation — dieser Satz (Seite 111) gilt für alle hohe Kunst und für die Musik zuerst. In diesem Zeichen stehen die Werke Bachs und Beethovens, dieser sonderbarsten, menschlichsten wie himmlischsten Schöpfer unter den Musikern. Dabei stehe ich keineswegs auf dem Standpunkt des Verfassers, der meiner Ansicht nach die Bedeutung Mozarts für unsere Zeit überschätzt. Bach und Beethoven — vieles vom unbekannten Beethoven, wie z. B. die Cello-Sonaten u. a. — sind weit moderner als der natürlich genügend unheimliche Mozart. Unsere Zeit hat unschätzbare Verdienste um die Mittel, um die Mache; ihre Taten aber werden erst beginnen. Sie werden neue Melodien aus einem neuen Geiste zeitigen, sie werden jedes Wort Wewelers, dieses echten Propheten, bestätigen.

Arno Nadel

89. **Thomas F. Dunhill:** Chamber Music. A treatise for students. Verlag: Macmillan and Co., London 1913. (10 s. 6 d.)

Das vorliegende Buch ist kein historisches. Es

will nicht die Geschichte der Kammermusik erzählen, sondern dem werdenden Komponisten an die Hand gehen, ihm die Grundsätze des echten Kammermusik-Stiles auseinandersetzen — ein Plan, dem man die Berechtigung im Hinblick auf unzählige bekannte Erscheinungen nicht wird bestreiten können. Dunhill ist sich der Grenzen für sein Unternehmen wohl bewußt, er weiß, daß der Künstler nicht alles erlernen kann, weiß, daß vieles der Erfahrung zu überlassen ist usw. Was er für das Studium seines Buches voraussetzt, ist Harmonielehre und Kontrapunkt, Instrumentenlehre, Partitürkunde. Die Auseinandersetzungen beginnen mit Betrachtungen über das Streichquartett, dessen wahren Wesen Dunhill durch viele Beispiele nahe zu kommen sucht. Gewiß ist alles, was er sagt, richtig, aber sehr in die Tiefe gehen die Angaben nicht, auch halte ich das Untermengen ästhetischer Bemerkungen in technische Angaben nicht für zweckmäßig, da beides dabei zu kurz kommt und die Darlegung der Gesetze, um die es sich doch hier handelt, alle Augenblicke unterbrochen wird. Dunhill findet einen ganz guten Ausgangspunkt für seine Darbietungen, indem er auf den Unterschied zwischen Orchester- und Kammermusik verweist. Nun hätte er aber diese Schritt für Schritt verfolgen, ihre besondere Ausdrucksweise Zug für Zug, von den Themen anfangend und die Form verfolgend, darlegen und daran erst ästhetische Anhängsel knüpfen sollen, wie sie sich durch die Vertiefung in die Wesenheit der Klassiker und anderer Meister ergeben. Es versteht sich von selbst, daß ich in dieser Anzeige dem Werke nicht Schritt für Schritt folgen kann. Greifen wir also noch Einzelheiten heraus. Behandelt das erste Kapitel mehr die allgemeinen Gesichtspunkte der Quartettkomposition, so geht das zweite in Einzelheiten. Aber was hat es z. B. für einen Zweck, darzulegen, daß Unisono-Stellen unter Umständen sehr wirkungsvoll und berechtigt sein können, wenn darüber nichts Ausführliches gesagt wird, wenn die Ideen eines Werkes, die zum Unisono-Ausdrucke zwingen, nicht dargelegt werden? Der oben gemachte Einwand gegen das Buch besteht auch hier und überall zu Rechte. Im dritten Kapitel gibt Dunhill Ratschläge und Warnungen. „Quartette denken“ — ein guter Rat, der freilich heute im Zeitalter des auf die Spitze getriebenen Experimentierens nicht mehr viel befolgt wird. Die Beispiele sind besonders in diesem Teile des Buches gut gewählt, auch erfreut der frische kritische Zug. Daß die Scheidung der Materie in die Abschnitte: Streichquartett, Trio, Quintett, Sextett usw. für ein Lehrbuch berechtigt ist, bedarf keines weiteren Wortes. Die kleinere Hälfte des Buches ist den Windinstrumenten eingeräumt. Das, was Dunhill zu Beginn des Abschnittes über die Flöte z. B. sagt, ist ganz überflüssig, weil ungenügend. Auffallend erscheint, daß Dunhill vergessen hat, C. M. von Webers Klarinetten-Kompositionen zu zitieren, die auch heute noch volle Lebenskraft zeigen. Habe ich mancherlei Bedenken gegen die Form des Buches, so stehe ich doch nicht an, es zu empfehlen, da es viele gute Beobachtungen enthält.

Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

90. **Jean Sibelius:** „Scènes historiques“, Suite für großes Orchester. (I. All Overtura, II. Scena, III. Festivo, IV. Die Jagd [Ouverture], V. Minnelied, VI. An der Zugbrücke.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur No. 1—3 zusammen Mk. 15.—, No. 4—6 desgl. Mk. 12.—.)

Von der Symphonieen und Sonaten Last und Schwere ruhen die Tonsetzer nicht ungern aus, indem sie eine Suite komponieren, eine Kunstgattung, die den Ernst tiefen Nachdenkens minder beansprucht. Auch Sibelius bietet in seiner Suite keine tiefgründigen Weisheiten, er redet gefällig, populär und ohne ängstliche Abwägung der Gedanken. Seine Suite besteht übrigens aus — zwei Suiten, wie es schon durch die Opuszahl verraten wird, denn No. 1—3 sind als op. 25, No. 4—6 als op. 66 signiert; zudem präsentiert sich sowohl No. 1 als auch No. 4 als „Ouverture“. Die Beschränkung auf drei Nummern bei einer Aufführung erscheint mir weise — und bei der Wahl kann der Dirigent aus den sechs Nummern getrost herausgreifen, was ihm gerade zusagt, ein logischer Zusammenhang ist bei Suiten ja nicht sonderlich zu befürchten. Sind die ersten drei Stücke und vornehmlich No. 3 „Festivo“ (Tempo di Bolero) im volkstümlichen Konzertteil gut am Platze, so dürfen sich die mit der höheren Opuszahl versehenen Nummern mit Erfolg auch an anspruchsvollere Ohren wenden; poetischer Duft ist dem „Minnelied“ zu eigen, mehr durch äußere Charakteristik interessiert „An der Zugbrücke“. Die Bezeichnung: „für großes Orchester“ kann Irrtümer hervorrufen, denn unter „großem Orchester“ stellen wir uns heutigentages ein in den Bläsern vier- und sechsfach besetztes vor; in der vorliegenden Suite werden jedoch nur doppelte Holzbläser, 4 Hörner, je 3 Trompeten und Posaunen verlangt, die Nummern 4—6 verzichten sogar auf Trompeten und Posaunen. Die Instrumentierung ist effektiv, mutet jedoch den Ausführenden keinerlei Straußsche Schwierigkeiten zu.

Franz Dubitzky

91. **Sigfrid Karg-Elert:** Die ersten grundlegenden Studien im Harmoniumspiel. Werk 93. Verlag: C. Simon, Berlin 1913. (Mk. 5.—.)

Karg-Elert, dessen hervorragende pädagogische Begabung bereits in seiner „Hohen Schule des Ligatospieles“ und der „Kunst des Registrierens“ neben seinen sonstigen vereinzelt veröffentlichten in den verschiedensten Fachblättern genügend zutage getreten ist, eröffnet mit dem vorliegenden Werke eine neue Reihe instruktiver Abhandlungen über das Harmoniumspiel. Er unterscheidet, entgegen dem weitverbreiteten Brauche vieler Dilettanten, scharf zwischen der Klavier- und spezifischen Harmoniumtechnik, läßt indes bezüglich der beiden Instrumentengemeinsamen technischen Probleme die Grundsätze der bedeutendsten Klaviermeister wie Liszt, Bülow, Reisenauer, Breithaupt u. a. mitsprechen. In zahlreichen Übungen, die allerdings nur für ernsthaft Strebende und mit energischem Willen Arbeitende gedacht sind, wird streng systematisch die gesamte in Betracht kommende Hand- und Fingermuskulatur gekräftigt.

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

tigt und leistungsfähig gemacht. Neben erläuternden Worten dienen photographische Abbildungen der Hand zur Veranschaulichung. 40 kurze Spezialétudes, zum Teil in allermodernster Harmonik und konsequentester Stimmführung, für ängstliche Gemüter älterer Observanz allerdings sehr befremdlich, bieten Gelegenheit, die erworbene Technik anzuwenden, gleichzeitig weisen sie auf neue Bahnen, die der Entwicklung der Harmoniumkomposition in Zukunft vorgezeichnet sein werden. Gerade auf dem Felde subjektivster Ausdrucks- und Stimmungsmusik wird dem technisch dauernd vervollkommenen und nuancenreichen Kunstharmonium noch eine wesentliche Rolle zufallen. Und hier vorzuarbeiten und Verständnis zu wecken, ist nichts geeigneter als die gründlichen Studienwerke Karg-Elerts, die wir hiermit nachdrücklich empfehlen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

92. Erik Satie: „Descriptions Automatiques.“ Trois Pièces pour Piano. (Fr. 2.50.) — „Véritables Préludes Flasques (pour un Chien).“ Trois Pièces pour Piano. (Fr. 1.75.) Verlag: E. Demets, Paris.

Die Farbenklexe des Titelblattes der „Descriptions“ erinnern an das berühmte „Gemälde“ von S. Unisa (von hinten gesehen = asinus) im Salon des Indépendants, das die Pariser Maler so philosophisch und die Philosophen so maleurisch fanden. Es war von einem wirklichen Esel „gemalt“ worden: Man hatte das Grautier mit der Hinterfront vor eine Leinwand gestellt, hatte ihm an den Schwanz einen Pinsel gebunden, der nacheinander in verschiedene Farbtöpfe getaucht wurde, und hatte das arme Viech dann auf alle möglichen Arten gereizt, um den Schwanz zu inspirieren. (Das alles ist notariell beglaubigt; die „Illustration“ brachte Bild und Urkunde.) Ähnlich mögen einige der vorliegenden Kompositionen von Erik Satie entstanden sein. Als eigentlicher Autor käme etwa ein Hündchen in Betracht, das sein Herr auf der Klaviatur eines Flügels hat herumlaufen lassen; ein paar willkürliche, bald mit der rechten, bald mit der linken Hand gespielte Figuren und Akkorde mögen die Bewegungen des Tieres beeinflussen haben. Daß außer den Taktstrichen und anderen Äußerlichkeiten auch jede musikalische Logik fehlt, ist hiernach begreiflich. Dafür hat der eine der beiden Autoren den Kompositionen ein paar wunderliche Worte und die genauen Daten ihrer Entstehung beigegeben. Von besonderem poetischen Reiz ist das Stück vom 22. April 1913: „Sur une lanterne“. Bekanntlich lieben Hunde Laternenpfähle sehr. Für das Zartgefühl des Komponisten spricht hier die Bemerkung an den gedachten Laternenanzünder: „N'allumez pas encore, vous avez le temps“. — Vielleicht irre ich mich; vielleicht hat der Komponist nichts Koprologisches, nichts Absurdes, sondern etwas sehr Tiefsinniges aufzeichnen wollen; vielleicht sind sogar die Titel nur bissige Ironie; vielleicht ist Erik Satie kein farceur, sondern ein Phantast, der da anfängt, wo Debussy, Ravel, Schönberg und die anderen musikalischen Futuristen aufhören; vielleicht steht er nicht nur am äußersten Ende einer Kunstrichtung, sondern zugleich am Anfang einer Ars Nova. Wenn es nicht allzu unwahrscheinlich

wäre, so möchte man's hoffen. Es gibt in Paris tatsächlich einige, die Erik Satie ernst nehmen. Vernunft wird nach Mephistopheles zuweilen Unsinn; warum sollte umgekehrt nicht auch Unsinn zuweilen vernünftig erscheinen?

93. Henry Reymond: Prélude et Fugue pathétique pour Piano. Verlag: Foetisch Frères, Lausanne und Paris. (Fr. 4.—.)

Ein Werk, das die modernen Ausdrucksmittel verschmäh, aber bei aller harmonischen und rhythmischen Einfachheit kraftvoll und groß gestaltet ist. Die vierstimmige Fuge wird auch Laien Freude bereiten, denn sie wirkt gar nicht „trocken“, klingt vortrefflich und bietet keine erheblichen technischen Schwierigkeiten.

Dr. Richard H. Stein

94. Heinrich Schütz: Zwanzig geistliche Chorgesänge, für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Johannes Dittberner. Zweite Folge. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (Kart. Mk. 2.50.)

Das Verdienst, das sich der Herausgeber mit der Neubelebung der Chöre des alten Meisters erworben hat, ist durch die günstige Aufnahme des ersten Heftes seitens der Kritik und der Musikdirektoren so rückhaltlos anerkannt worden, daß man sich bei der Anzeige der zweiten Folge kurz fassen kann. Auch die im vorliegenden Hefte enthaltenen Chöre erbringen den Beweis für die unverminderte Lebensfähigkeit des Meisters, der zu seiner Zeit ein gar fortschrittlicher Herr war, wenn er auch in gewissen Äußerlichkeiten (Fehlen der Terz im Chorsatz der Schlüsse) noch an den alten Gewohnheiten festhält. Seine Kunst zeigt im ganzen die Herbheit jener Übergangsperiode, in der sich die geistliche Musik aus den alten Kirchentonarten herausfand und der Homophonie mit neuer harmonischer Grundlage zuwandte. Aber doch fehlt es nicht an zarten, innig empfundenen Stellen, wenn auch das Bestreben des Tonsetzers in erster Linie auf charakteristischen Ausdruck und engen Anschluß der Musik an die Texte gerichtet war. Neben dem unsterblichen „Ein feste Burg“ stehen einige Arbeiten von hervorragender Schönheit, z. B. der Psalm 18 „Ich lieb dich, Herr, von Herzen sehr“, „Bitte um den Segen des Herrn“ mit schöner, selbständiger Stimmführung, „Dank für Gottes Güte“, eine Komposition von wundervoller Bewegung und Größe des Stils, „Bitte um Erhörung des Gebets“, ein Tonstück, das inbrünstige Andacht atmet, sowie das sechsstimmige „Selig sind die Toten“, das mit den besten neuzeitlichen Trauergesängen in eine Reihe gestellt werden kann. Bemerkenswert erscheint mir die Tatsache, daß sich die Koloratur, der man bisweilen bei Schütz begegnet, nie als bloßer Schmuck, sondern als Mittel zur Steigerung der Ausdruckskraft erweist, so daß man hier deutlich die zu Bach und Händel führende Linie erkennen kann. Die Chöre sind an sich nicht schwierig, erfordern aber ein liebevolles Einfühlen in die künstlerische Sprache des alten Meisters. Ist dies erreicht, so wird man über den Reichtum staunen, der sich hier offenbart. Vielleicht wäre die Beifügung der Continuostimme, wünschenswert gewesen.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

BRÜSSEL: Erste Aufführung am Monnaie-Theater von „Venedig“, Oper in drei Akten, Text und Musik von Raoul Gunsbourg. Der Komponist rühmt sich, nie eine Harmoniestunde gehabt zu haben. Sein Wahlspruch ist: die Musik muß sich genau dem Worte anpassen. So schafft er sich denn auch den Text selbst, und beim Dichten entsteht aus dem Wort die passende musikalische Phrase. In seinem Streben nach Einfachheit und Wahrheit ist er auch bedacht, Stoffe zu wählen, die der Wirklichkeit entsprechen. In „Venedig“ sucht er eine Definition des wirklichen Begriffs „Liebe“, aber nicht wie sie stets auf dem Theater behandelt wird als „Liebe bis zum Tod“, sondern „Liebe auf einen Zeitraum beschränkt“, solange sie sich eben als „heiliges Feuer“ offenbart, zu geben. Wenn dieses verlischt, so kann wohl ein Gefühl von Pflicht, Freundschaft, Achtung, Aufopferung bleiben — aber das ist keine Liebe mehr. Daher besser sich trennen... Auf der Piazzetta trifft Jean Néran die Amerikanerin Nelly Harfield. Sie fühlen sich sofort zueinander hingezogen, und in einem Hotel beim Karnevalstreiben, bei Tanz und Gesang huldigen sie ihrer leidenschaftlichen Liebe. Der zweite Akt spielt in einem Pariser Hotel. Das Feuer der Liebe ist bei Nelly am Erlöschen und Jean ist darob tief bekümmert. Sein Freund, der lebenslustige Georges, teilt dem Paare mit, daß er nach Venedig reise. Dieser Name erweckt in Beiden die Erinnerung an die vergangene herrliche Zeit und sie beschließen mitzureisen, in der Hoffnung, die schönen Tage ihrer heißen Liebe dort wiederkehren zu sehen. Doch auch dort, im selben Milieu, bleibt die Liebe erloschen. Und so trennen sie sich. Gunsbourg, Direktor des Theaters in Monaco, kennt wie kein Zweiter alle Theatereffekte. Sentimentale Walzer und Madrigale wechseln mit charakteristischen Tänzen, und geschickt behandelte Rezitative vereinigen sich mit Stellen von dramatischer Wirkung. Die Orchestration — und wahrscheinlich auch die gesamte musikalische Verbindung — ist von Kapellmeister Jehin in Monaco, einem guten Praktiker, bestens besorgt. Gunsbourg hatte für die beiden Hauptrollen zwei seiner besten Kräfte, die Sopranistin Koutnezoff und den Tenoristen Rousselière, mitgebracht, die beide außerordentlich gefielen. Die tadellose Aufführung leitete Lauveryns.

Felix Welcker

DRESDEN: Zwei neue Werke gelangten am selben Abend im Königlichen Opernhaus zur Uraufführung. Der Einakter „Glockenspiel“ von Jan Brandts-Buys wird als „komische Oper“ bezeichnet, hat aber weder Komik noch Humor in sich. Die Handlung, die in der Glockenstube des Turmes einer alten Abtei spielt und an ein daselbst befindliches altes Glockenspiel anknüpft, ist reichlich unwahrscheinlich und wird dadurch nicht besser, daß die Textverfasser Warden und Wellemsky den Gott Amor in eigner Person auftreten lassen. Er singt zunächst, nach dem berühmten „Bajazzo“-Vorbild, einen Prolog vor der Gardine, dessen Inhalt zu der folgenden simplen Liebesgeschichte in nur sehr losem Zusammenhang steht, und

macht sich im weiteren Verlaufe in der Rolle eines alten „deus ex machina“ unnütz, der bei jeder Kofliktsmöglichkeit helfend eingreift und dadurch jede psychologische Entwicklung hindert. Die Musik weist einige hübsche Einzelheiten und Ansätze auf, bleibt aber oberflächlich und matt, so daß sie weder erfreut noch interessiert. Hermann Kutzschbach leitete die Aufführung mit aller Hingabe und suchte aus der mageren Partitur alles herauszuholen, was nur darin stecken konnte. Grete Merrem, Magdalene Seebe, Richard Tauber, Waldemar Staegemann und Desider Zador nahmen sich der Hauptpartien mit so viel Liebe an, daß der Komponist an der Rampe erscheinen konnte, da gegen den mäßigen Beifall wenigstens kein Widerspruch laut wurde. Aber ein Erfolg, der einige Dauer verheißt, war es keinesfalls. Ein solcher wurde hingegen dem musikalischen Lustspiel „Der Liebhaber als Arzt“ von Ermanno Wolf-Ferrari zuteil. Das von E. Golisciani nach Molière geschaffene und von R. Batka verdeutschte Textbuch ist zwar reich an Längen und leeren Stellen, so daß ausgiebige Striche unumgänglich nötig sind, bietet aber eine hübsche Unterlage für die Musik, mit welcher der Komponist der „Neugierigen Frauen“ wieder einen starken Beweis seiner Begabung erbracht hat. Die Erfindung ist zwar nicht immer originell, sondern läßt Verdi, Puccini und Rossini anklingen, aber im Gesamtklang seiner Musik erscheint Wolf-Ferrari doch als ein Eigener. Gleich die Ouvertüre ist ein prächtiges, geistvolles, mit feinen Klangwirkungen ausgestattetes Stück. Noch wertvoller erscheint mir das Zwischenspiel vor dem zweiten Akte; herzlicher Beifall erscholl nach beiden. Die Singstimmen behandelt der Tonsetzer besser als früher, gibt ihnen hübsche geschlossene Einzel- und Ensemblesätze und hat sich von der motivischen Arbeit zur melodischen Linie erhoben. Beachtenswert ist die Tatsache, das einigemal das Rezitativ und die Koloratur auftauchen und sich außerordentlich bewähren. Köstlich ist die Instrumentation, die in Verbindung mit einer prickelnden Rhythmik überaus fesselnd und oft überraschend wirkt und die Personen und Situationen reizvoll und sicher charakterisiert. Daß in der Musik nicht nur Drolligkeit und Witz, sondern auch wirklicher Humor steckt, halte ich für ausschlaggebend. Unter Schuch's elektrisierender Führung und mit Grete Merrem, Minnie Nast, Fritz Soot und Ludwig Ermold in den tragenden Partien kam eine Vorstellung zustande, deren musikalische Vorzüge in Verbindung mit einer sehr schönen Inszenierung dem Tonsetzer einen sehr starken Erfolg brachten. Da sich „Glockenspiel“ kaum lange halten dürfte, so möchte ich raten, zu dem „Liebhaber als Arzt“ künftig d'Alberts liebenswürdig-feine „Abreise“ zu geben, wodurch ein in der Stimmung einheitlicher Theaterabend erzielt werden würde.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Mit besonderer Liebe wurde die Erstaufführung der Oper „Die Barbarina“ von Otto Neitzel, der die bekannte Episode der Lieblingstänzerin Friedrichs II. am Berliner Hofe in delikater und ritterlicher Weise bühnenwirksam behandelte, und dazu eine mo-

derne in pikanten Einzelheiten und hübschen Tonschilderungen den erfahrenen und geistvollen Tonrichter verratende Musik schrieb, vorbereitet. Das neuerdings zu der vor einigen Jahren bereits in verschiedenen Städten aufgeführten Oper nachkomponierte, breitangelegte Vorspiel und eine Zwischenaktsmusik unter Zugrundelegung des Hohenfriedberger Marsches kamen bei dem Anlasse zur Uraufführung unter Fröhlich, der die außergewöhnlich schwierige Instrumentalpartie gut herausarbeitete. Die Besetzung mit Hermine Hofmann (Barbarina), Sorreze (Cocceji), Hedler (Lord Mackenzie), Grete Blaha (Zofe) und Eugen Albert (Rösicke) sicherte der Neuheit eine sehr freundliche Aufnahme. Der Komponist wurde mit den Darstellern durch mehrfachen Hervorruf ausgezeichnet. — Von einer als Gesamtdarbietung hochstehenden „Meistersinger“-Vorstellung ist mancherlei zu berichten. Adolf Löltingen gastierte mit viel Erfolg als Walther Stolzing. August Kieß verriet in seiner Interpretation des Sachs den gut geschulten Sänger und intelligenten Darsteller, Agnes Wedekind-Klebe war eine anmutige Eva, gleich gut im musikalischen Vortrag, wie im Spiel, Albert stellte einen ausgezeichneten David. Sie alle, dazu Erich Hanfstaengl und Mertens als Pogner und Kothner, Winter, ein famoser Beckmesser, Fröhlichs ausgezeichnetes Orchester, eine sorgsame Spielleitung, für die Leffler sich den besonderen Dank des Publikums verdiente, sicherten einen vollen künstlerischen Erfolg vor ausverkauftem Hause.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Große Ehre legte unser Stadttheater mit der Aufführung von Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna“ unter der Regie des Intendanten v. Gerlach und der musikalischen Leitung von Ernst Knoch ein. Agnes Wedekind-Klebe (Düsseldorf) bot ausfallsweise als Maliella eine gesanglich wie darstellerisch hochstehende Leistung. Daneben zeichneten sich Karl Baum als Gennaro und Willy Zilken als Rafaele aus. Die schöne Ausstattung war von Kunstfreunden gestiftet worden. Als Carmen, Martha („Tiefland“) und Maliella erwarb sich Maria Labia durch ihre reife Gesangs- und Darstellungskunst Anerkennung. Aus der „Zauberflöte“- und „Troubadour“-Aufführung unter E. Knoch ragten die Pamina Greta Jonssons und der Luna Willy Zilkens hervor. — Die nach Wilhelmshaven auch hier aufgeführte Volksoperette „Füsilier Kutschke“ von Armin Petersen und Edgar Vogel weist zu wenig Originalität auf, als daß mehr als ein äußerer Heiterkeitserfolg zu erwarten gewesen wäre.

F. Schemensky

HAMBURG: Mit einer Hartnäckigkeit, die wirklich einer schlechteren Sache würdig wäre, meidet das p. t. Publikum, das durch die Starwirtschaft verseucht und von dem Wesentlichen abgelenkt ist, die Neue Oper. Natürlich: bei dem immerhin beschränkten Etat dieses Unternehmens gibt es dort an den gewöhnlichen Abenden keine Viertausend Mark-Sänger zu hören, und niemand wird bestreiten wollen, daß diese neue Gründung allerlei Kinderkrankheiten durchzumachen hat, daß eine Anzahl der engagierten Kräfte unter dem künstlerischen Nullpunkt steht. Aber trotzdem verdient der Ver-

such, Hamburg mit einer zweiten, billigeren, Oper zu bereichern, eine andere Unterstützung; denn daß mit großem Ernst, mit künstlerischer Solidität und teilweise auch mit überraschend glücklichem Gelingen in dem entzückenden, intimen Hause der Neuen Oper szenisch und musikalisch gearbeitet wird, ist eine Tatsache, die garnicht zu leugnen ist. Fast alle Aufführungen haben zum mindesten den Wert sorgfältiger Ensembleleistungen; fast alle zeichneten sich durch sicheres Stilgefühl, durch markante Betonung entscheidender Forderungen aus; fast alle erreichten harmonische Abglättung und künstlerische Abrundung. Die einen mehr, die anderen weniger, wie das natürlich bedingt ist durch die Verhältnisse, die diese Neue Oper zwingen, in sehr schneller Reihenfolge die Werke aufeinander folgen zu lassen. Eine besonders gute Aufführung wurde dem „Fidelio“ zuteil, für den Georg Göhler als musikalischer Leiter seine ganze ausgeprägte und kraftvolle, künstlerisch inspirierende Persönlichkeit einsetzte und für den in den Mitgliedern des Ensembles sich ausgezeichnete Vertreter der Hauptpartien fanden. Mit sensationellem Erfolg gastierte, leider auch nur vor einer kleinen Zuhörerschaft, der russische Baritonist Georg Baklanoff, der zusammen mit seiner Gattin, der Koloratursängerin Lydia Lipkowska, einmal an einem bunten Konzertabend und zweimal als Hamlet in der gleichnamigen Oper von Thomas auftrat. Ästhetische Überempfindlichkeit und deutschgründliche Versteiegenheit geraten leicht in konvulsivische Zuckungen, wenn man von der „Hamlet“-Oper des „Mignon“-Komponisten spricht. Man schießt da mit Kanonen auf harmlose Spatzen. Du lieber Himmel: daß die „Hamlet“-Librettisten mit Shakespeare nicht glimpflich umgegangen sind, weiß man nachgerade, aber ist's etwa mit „Romeo und Julia“, mit „Margarethe“, mit „Othello“, mit „Werther“ und mit so vielem anderen weniger schlimm? Und ist es wirklich ganz gerecht, in chauvinistischem Übereifer so gänzlich Zweck und Absicht dieser „Hamlet“-Oper zu übersehen, so gänzlich zu verkennen, daß zum mindesten in diesem Werk eine ganze Menge schönklingender, stimmungsvoller und gutgearbeiteter Musik enthalten ist? Baklanoff bot in der Titelrolle, die er wundervoll durchgeistigt und verinnerlicht spielt, und die er weit über das Skizzenhafte des Librettos emporhebt, eine kapitale Leistung. Sein mächtiges, dabei sehr kultiviertes Bariton-Organ, eine pathetische Stimme, durch die wahre Lavaströme von Temperament hindurchfluten, diese Stimme, die sich in ekstatischen Momenten von einem hinreißenden Furor asiaticus aufwühlen läßt, bewunderte man ebenso sehr ihres Umfanges (Baklanoff singt mühelos im Trinklied Hamlets ein hohes B!) wie ihres Timbres und ihrer Kultur wegen. Lydia Lipkowska war ihm als Ophelia die ebenbürtige Partnerin; die Künstlerin singt mit der ganzen virtuellen Überlegenheit und dem ganzen Geschmack der französischen guten Gesangsmethode. Ich wüßte niemanden, weder an der deutschen noch an der außerdeutschen Bühne, der ihr die große Wahnsinns-Szene heutzutage in ähnlicher Vollendung nachsingen könnte.

In der Stadttheater-Oper dominiert in-

zwischen das leidige Weihnachtsmärchen, dem zuliebe alle anderen größeren Aufgaben zurückgestellt werden müssen. Kurz bevor das Märchen seine Herrschaft antrat, versuchte man es mit einer etwas schnell improvisierten „Meistersinger“-Aufführung, die denn auch künstlerisch so ziemlich vorbeigeriet. Hauptsächlich allerdings deshalb, weil uns gerade für dies Werk die geeigneten Vertreter der Hauptrollen fehlen. Herr Buers ist kein Sachs, Frau Puritz-Schumann ist kein Evchen, Herr Ziegler ist trotz Bayreuth ein sehr problematischer David, Herr Heuser ist kein Kothner und da vielleicht Herr Meyrowitz auch kein „Meistersinger“-Dirigent ist, kann man sich vorstellen, was übrig blieb. Einige Tage später erschien noch einmal Felix Weingartner am Dirigentenpult; er dirigierte Gounods „Margarthe“, seine Gattin sang die Titelpartie. Heinrich Chevalley

LONDON: Hätte Raymond Rôze nicht einen so ungeheuerlichen Reklameapparat wochenlang in Bewegung gesetzt, vielleicht wäre man von seiner Oper „Joan of Arc“ (Jeanne d'Arc), deren Erstaufführung am 1. November am Covent Garden erfolgte, nicht so enttäuscht weggegangen. Die Absichten Rôze's waren zweifelsohne gute: eine Nationaloper schaffen, in englischer Sprache singen lassen, obzwar er sich fast alle Kräfte aus dem Ausland beschaffen mußte, möglichst viele Engländer im Chor beschäftigen usw. Aber diese guten Absichten schaffen noch kein Kunstwerk, ebensowenig der kolossale Aufwand an Dekorationen und Prunkzügen. Rôze erfreute sich zwar des höchsten Protektorates, doch ist „Joan of Arc“ musikalisch blutleer, unoriginell und als Versuch einer britischen Nationaloper unvergleichlich schwächer als zum Beispiel Holbrooke's „Dylan“. Obendrein erstickte er das Interesse an dem rein Musikalischen, indem er unausgesetzt das Auge des Publikums beschäftigte. Der Text, den der Komponist selbst zusammenstellte, hat dem Wundermädchen von Orléans und ihrer Historie keinen einzigen neuen Zug hinzugefügt. Rôze beging übrigens noch den Kardinalfehler, sie zu einem „kerngesunden, typischen, englischen Landmädchen“ umschaffen zu wollen. Dieser kerngesunde Typus wollte sich jedoch gar nicht mit dem heroischen vertragen, ebensowenig wie die sentimentale Tonsprache zu dem Stoffe paßt. Was nützt es, wenn Rôze uns mit großer Geste erklärte, 300000 Mk. auf die Aufführung verwendet zu haben! Die Londoner Kritik lehnte, ungeachtet der heftigen Proteste von Seiten des Schöpfers, ungeachtet der nationalen Rührtrommel und des großartigen Poms die Oper ab. Die Aufführung litt unter den mangelhaften Proben und trotz der heroischen Anstrengungen von Lilian Granfeld (Joan), Dora Gibson (Isabeau), Raoul Torrent (Dunois), Charles Mott (Burgund), Henry Rabke (König) und später Marta Wittkowska als Joan kam man auch infolge der unzureichenden übrigen Kräfte zu keinem ungetrübten Genuß. Als das Beste ist entschieden der Chor hervorzuheben. Hinzufügen wollen wir noch, daß das Werk bereits 1911 an der Queen's Hall in Konzertaufführung den Londonern vorgeführt wurde, ohne einen bedeutenden Eindruck zu hinterlassen. Schon damals empfand man es als eine ausgesprochene

Anomalie, daß eine britische Nationaloper die französische Heldin zum Gegenstand haben sollte. — Die übrigen Aufführungen hinterließen mehr oder weniger ebenfalls keinen Eindruck hoher künstlerischer Vollendung. „Tristan und Isolde“, von Hamilton Harty dirigiert, war nicht genügend einstudiert worden. Andererseits ist man der Darstellung in englischer Sprache Lob schuldig. John Coates ist ein Tristan von Geschmack und Gefühl, dem Marta Wittkowska als Isolde würdig zur Seite stand. Der Kurwenal Charles Mott's war eine tüchtige Leistung, auch der Marke Manito Klitgaards trotz des über-raschen Tempos. Juliette Outran führte sich vorteilhaft als Brangäne ein. „Tannhäuser“ erschien in der „neuen modernen Aufmachung“ von Espinosa. Ob man sich damit versöhnen kann, Venus auf den Stufen eines griechischen Tempels schlafend zu finden, bleibe anheim-gestellt. Das Ballet war stark realistisch belebt und zeichnete sich vor anderen früheren Darstellungen entschieden aus, denn die bisherigen Londoner Wagner-Aufführungen ließen dekorativ stets unendlich viel, wenn nicht alles zu wünschen übrig. Hier machte sich der Einfluß der in der Themsestadt so außerordentlich erfolgreichen Russen bemerkbar. Bis auf John Coates, der sich in der Titelrolle hervortat, war das Gesangs-Ensemble unbedeutend. Das Orchester stand unter Frank Bridge's Führung. Humperdincks „Hänsel und Gretel“ wird von den Londonern stets willkommen geheißen. Die Covent Garden-Bühne ist allerdings zu groß für dieses intime Werk. Die jetzige Aufführung litt auch darunter, daß man das Märchen stellenweise doch zu sehr im Geiste einer hiesigen Weihnachts-Pantomime darstellte. Bemerkenswert war der tüchtige Vater von Harry Reynolds. Die Wiedergabe von „Carmen“ während der Rôze-Saison ist von der Londoner Presse mit Recht einstimmig abgelehnt worden. Dagegen kann man erfreulicherweise eine gelungene Aufführung von „Lohengrin“ konstatieren, deren Erfolg dem versierten Dirigenten Jules Harrison und dem gutgeschulten Tenor John Coates zu verdanken ist. Während die früheren Orchesterleiter nicht die geringste Rücksicht auf die Solisten nahmen, hat Harrison in dieser Beziehung viel von Nikisch gelernt. Coates' Lohengrin ist eine respektable gesangliche und schauspielerische Leistung. Frä. Wittkowska gefiel als Ortrud, Lilian Granfeld als Elsa, und Charles Mott war dem Telramund durchaus gewachsen. Als weitere Novität bekamen wir ein neues Ballet: „Narziss“ von Jean Nougues zu schauen und zu hören. Nougues' Musiksprache entbehrt jeglicher Eigenart, und obzwar ihm melodische Erfindung nicht abzusprechen ist, wird man nie den Eindruck des Trivialen los. Dekorativ wirkten die vier Szenen des „Goldenen Prinzen“ (dies der Untertitel des Ballets) interessant, während sie inhaltlich zum Teil unmotiviert schienen und langweilten. Die Inszenierung hatte wieder Espinosa besorgt. Die pièce de resistance sollte die Darstellung der weiblichen Hauptrolle durch die indische Tänzerin Sahary Djeli sein, die frisch von ihren Triumphen am Variété nach der Covent-Garden Oper kam. Alles in allem genommen ist ernstes Wollen der Raymond Rôze-

Saison nicht abzusprechen, doch stehen die künstlerischen Resultate weit hinter den Errungenschaften und dem Ernste Thomas Beechams zurück. Es ist eine unendlich schwere, wenn nicht unmögliche Aufgabe, eine nationale Oper durchzusetzen, wo es keine Schule, keine Tradition, keine Werke, keine Komponisten, keine Darsteller gibt, sondern fast alles und jedes — sogar die Stoffe — aus dem Ausland zusammengetrommelt werden muß. Zu einer solchen Gigantenarbeit reichten nicht einmal die Kräfte eines Hans Richter hin, der nach jahrelangem Ringen Aufführungen des „Rings des Nibelungen“ in englischer Sprache zuwege brachte, ohne daß es zu ihrer Wiederholung in der nächsten Saison kam. Die Oper ist und bleibt das Schmerzenskind der weltumspannenden Britannia. Das muß jetzt auch der überaus ehrgeizige und unternehmungslustige Ernst Denhof auf seiner großen Tour durch die englische Provinz empfinden haben, als er in Manchester, Liverpool, Leeds, Newcastle und Birmingham dem Publikum Wagner, Strauß und eine ganze Reihe weiterer moderner Komponisten vorsetzte und dabei trotz der tüchtigen Vorstellungen und der bedeutenden Leistungen von Solisten und Orchester finanziell derartig Schiffbruch litt, daß er ohne die großherzige Hilfe Thomas Beechams das Unternehmen hätte aufgeben müssen. Bei den wohlhabenderen Londonern ist die Oper zu sehr Mode- und Toiletensache, bei den Mittelklassen gebricht es an Urteilskraft und Aufnahmefähigkeit und der Provinz mangelt offenbar nicht nur Geschmack sondern auch Bedürfnis. Zudem ruht alles in den Händen von Privatleuten, und weder der Staat noch die Stadt scheren sich um das Gedeihen derartiger Bestrebungen. Nur so ist es zu begreifen, daß z. B. ein Meisterwerk wie Verdis „Falstaff“ erst jetzt seine englische Erstaufführung, und zwar in einer ganz unzulänglichen Darstellung durch studierende Amateure des hiesigen Royal College of Music erlebte, während sich durchaus minderwertige Opern höchster Popularität erfreuen.

L. Leonhard

MAGDEBURG: Die Oper brachte Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“, das sich indessen trotz sorgfältiger Einstudierung nicht gehalten hat, sondern vom Publikum fallen gelassen wurde; man ist augenscheinlich derartiger sensationeller Textbücher aus der internationalen Verbrecherwelt müde. Behaglicher, man möchte sagen musikalischer, wirkte Adams „Wenn ich König wär!“, eine alte Oper, die sich im Spielplane jung erhalten wird. Wenigstens für diese Saison. Auch dieses Werk brachte unsere Bühne unter Josef Göllrich gut heraus.

Max Hasse

MANNHEIM: Als sehr verspätete Novität brachte Artur Bodanzky die „Feuersnot“ von Richard Strauß heraus, die trotz glänzender Wiedergabe — Hans Bahling und Lisbeth Ulbrig vertraten die Hauptpartieen — wenig Gegenliebe beim Publikum fand. Elisabeth Böhm van Endert gastierte ohne ersichtlichen Grund als Margarete und Elsa. Außer einigen der beliebtesten Wagner-Dramen, die zum Teil nur mit Gästen geboten werden konnten, interessierte besonders der „Ring“-Zyklus, der künstlerisch vorzüglich zur Wiedergabe gelangte. Für

gar manche Aufführung, selbst bei Gastspielen, mangelte es an Zeit für genügende Vorbereitung, daher standen sehr gute Aufführungen neben sehr mittelmäßigen.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Die letzte Aufführung des „Armen Heinrich“ wurde von Hans Pfitzner selbst dirigiert. Wer Pfitzner als Interpreten seiner eigenen Werke kennt, bedarf da keiner Beschreibung, ja er weiß, daß auch die ausführlichste Darstellung gerade das Beste (gottlob!) nicht festhalten kann. Rein äußerlich fielen einige ruhigere Tempi auf, die es ermöglichten, Dynamisches eindrucksvoller zu vertiefen und manche polyphone Feinheit noch deutlicher hervortreten zu lassen. Das Wesentliche aber und schlechtweg Unbeschreibliche war der Atem des Melodievortrages. Wendungen wie „Innerlichkeit“ und „Großzügigkeit“ sind abgebraucht und gerade bei uns in München längst durch Lächerlichkeit zugrunde gegangen, weil sie nach der hierorts üblichen Terminologie eine Zeitlang jedem zukamen, der das Detail vernachlässigte. Man denke sie sich aber einmal von Trivialität und Komik befreit, gereinigt von den Spuren der vielen Finger, man stelle sie sich so vor, wie sie zum erstenmal aus der Münzstätte ihres Schöpfers hervorgegangen sind, und man wird die Notwendigkeit anerkennen, sie eigens für Pfitzner noch einmal neu zu prägen.

Alexander Berrische

STOCKHOLM: Schon am 20. August wurde die Saison am Königlichen Theater eröffnet und wurde seitdem mit fast täglichen Vorstellungen fortgesetzt. Armas Järnefelt, von dem jüngeren schwedischen Kapellmeister Adolf Wiklund sekundierte, ist, wie im vorigen Jahr, für die musikalische Regie verantwortlich. Leider hatte die Direktion anfangs große Schwierigkeiten mit der Vorführung von zwei örtlichen Novitäten: „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti und „Les pêcheurs de perles“, dem Jugendwerk Bizet's, da die für die schwierigen Hauptpartieen engagierte Sängerin sich aufzutreten weigerte. An ihrer Stelle wurden zwei auswärtige Damen verpflichtet: die spanische Koloratursängerin Graziella Pareto, die die halsbrecherischen Rouladen Lucia's gut erledigte, und eine junge Polin, Hélène Gilina, in der Gestalt der Priesterin Leila sehr sympathisch. Die veraltete „Braut von Lammermoor“ ging nur zweimal in Szene. Mehr Glück machten „Die Perlenfischer“, dank der kostspieligen exotischen Inszenierung. Die Trümpfe der Saison wurden freilich erst am 4. Dezember ausgespielt, als „Der Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari mit kolossalem Erfolg gegeben wurde. Die vorigen Opern des Komponisten, die auch in Stockholm gegeben worden sind, hatten hier kein Glück. Das schaueröse Libretto, die hetzenden Rhythmen und das blendende Orchesterkolorit prädestinieren dies letzte Werk, eine tatsächliche „Carmen“-Imitation, zur Gunst beim Publikum, wenn auch nicht bei den Herren Rezensenten. Dem Werke wurde eine glänzende Inszenierung gegeben, und das Künstlerpaar Oscar als Darsteller der ersten Banditen feierte einen Triumph. — Das Verdi-Jubiläum wurde durch eine Reprise von „Orthello“ gefeiert. Auch „Figaro“, „Fidelio“, „Meistersinger“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Fra Diavolo“ sind wieder in den

Spielplan — teilweise in neuer Einstudierung — aufgenommen worden. Ansgar Roth

STUTTGART: Dem künstlerisch stärker angelegten, aber in der Wirkung ziemlich versagenden „Ulenspiegel“ von Walter Braunfels folgte in der Hofoper der innerlich arme, äußerlich aber recht bequeme eingehende „Kuhreigen“ von Kienzl als Neuerscheinung. Der erste Erfolg dürfte nicht gerade einen festen und dauernden Repertoirstand verbürgen, er war aber immerhin so lebhaft, wie er nur bei einer den künstlerisch nicht hoch gestellten Ansprüchen der Masse entgegenkommenden Oper sein konnte. — Die unter Leitung von Schillings und Gerhäuser gebotene erste Gesamtaufführung des „Ring“ in dieser Spielzeit zeigte eine sehr erfreuliche Vervollständigung unseres Nibelungenensembles mit Kräften, die stimmlich und darstellerisch als wertvolle Gewinne, jetzt schon oder doch in naher Zukunft, betrachtet werden müssen. Als solche sind zu nennen Lily Hoffmann-Onegin (Fricka, Waltraute), Theodor Scheidl (Wotan), Otto Helgers (Hunding, Fasolt, Hagen), Albin Swoboda (Alberich), Josef Tyssen als Siegmund und Siegfried, Sofie Palm-Cordes als Brünnhilde und Hedy Iracema-Brügelmann als Sieglinde und Gutrune gewannen neue, stärkere Siege.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Nach den mißlungenen Versuchen der Neuaufführung der „Walküre“, die größtenteils durch die stilllose Direktion des „maestro“ Cimini verursacht waren, wurde als erste diesjährige Neuheit „Wally“ von Catalani aufgeführt. Dieses Werk eines Vorgängers Puccini's hat mehr historischen als künstlerischen Wert und verdient kaum eine Beachtung; die Hauptrolle sang die Italienerin Frau Cervi-Caroli nur teilweise befriedigend. — Als äußerst talentierter Kapellmeister führte sich mit einer Aufführung von Moniuszkos „Halka“ ein hier noch unbekannter Musiker, Adam Dolzycki ein; es wäre sehr zu wünschen, daß er endlich die Stelle des mittelmäßigen, protegierten italienischen Kapellmeisters Cimini einnimmt.

Henryk v. Opieński

KONZERT

BASEL: Die Uraufführung des neuen Oratoriums „Weissagung und Erfüllung“ für großen Chor, Solostimmen, Knabenchor, Orchester und Orgel von Hans Huber durch den Basler Gesangverein unter Hermann Suter gestaltete sich zu einem bedeutenden musikalischen Ereignis und brachte dem Schöpfer des Werkes wie den Interpreten großen, verdienten Erfolg. Die textliche Grundlage des Oratoriums, vom Komponisten mit feinem Verständnis aus Bibelworten gefaßt, bietet weder großes Geschehen, noch dramatische Entwicklung, dagegen eine Fülle lyrischer Momente und die Möglichkeit gewaltiger Steigerung in den Lobpreisungen des zweiten Teiles. Ein großer Doppelchor mit dem Choral „Macht hoch die Tür“ als „Cantus firmus“ eröffnet das Werk, das in der Folge die in rührender Schlichtheit gezeichnete Weihnachtsgeschichte enthält und sich später, nachdem Soloquartett, Altsolo und Sopransolo mit Chor in wundervollen Ensemble-

sätzen die Größe und Bedeutung der Erfüllung erwogen und gefeiert, in der Schlußfuge für Chor, Quartett und dem von den Knabenstimmen aufgenommenen Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“ zu einem unvergleichlichen Lobgesang auswächst. Bewundernswert erscheinen in dem Werk vor allem die tiefe, bei aller Mannigfaltigkeit der verwendeten Mittel des Ausdrucks einheitliche Stimmung und ein von vollendetem Geschmack diktiertes Ebenmaß musikalischer Architektonik. Archaisierende Tendenzen verleihen der sonst durchaus modern gehaltenen Harmonik ein eigenartiges Gepräge, und die reiche Gliederung der einzelnen Partien, sowie die überzeugende Prägnanz des musikalischen Ausdrucks bedingen die starke und nachhaltige Wirkung des Werkes, das zweifellos binnen kurzem in das Repertoire bedeutender Chorvereinigungen übergehen dürfte. Die Wiedergabe durch den Basler Gesangverein unter der begeisternden Leitung Suters war über alles Lob erhaben, und das Orchester der Musikgesellschaft, sowie Adolf Hamm als feinfühligster Organist, ergänzten das Ensemble in trefflicher Weise. Leider konnte das Soloquartett Johanna Mühlemann-Dick, Hanna Brenner, Heinrich Kühlborn und Robert Wyß infolge mangelnder Homogenität höchsten Anforderungen nicht genügen. Sehr frisch klangen dagegen die Knabenchöre der Eliten des Gymnasiums und der Realschule unter der Leitung Louis Zehntners. Gebhard Reiner

BERLIN: Im 4. Symphonieabend der Königl. Kapelle war Max Reger eine bedeutendere Anteilnahme eingeräumt. Er spielte die Klavierpartie im 5. Brandenburgischen Konzert (D) und dirigierte darnach seine Variationen mit Fuge über ein lustiges Thema von Adam Hiller. Den Bachschen Klaviersatz gerade wie die Begleitung zu modernen Liedern im andauernd säuselnden pp durchzuführen, schien mir eine arge Versündigung gegen den Geist dieser urgesunden Musik, die von Emil Prill (Flöte) und Robert Zeiler (Violine) viel stilsicherer aufgefaßt und klangvoller durchgeführt wurde. Man mußte fortwährend beide Ohren spitzen, um nur etwas von dem Klavierspieler zu hören. Seine Variationen, ein phantasiereiches, kunstvoll namentlich in dem fugierten Finale aufgebautes Werk, das schon Weingartner in diesen Konzerten aufgeführt hatte, wurden auch unter des Komponisten Leitung von der Kapelle ganz vortrefflich gespielt. Cherubini's Abenceragen-Ouverture zu Beginn des Programmes und zum Schluß Mozarts Symphonie in D, eine Umarbeitung seiner für Salzburg geschaffenen Haffnerserenade, dirigierte Richard Strauß. — Das 5. Nikisch-Konzert war Beethoven gewidmet: zwischen die große Leonoren-Quverture und die Eroica-Symphonie war das Klavierkonzert in C gesetzt, das Frieda Kwast-Hodapp mit klarfließender Technik und zartem Ausdruck in den melodischen Partien vortrug. In der Temponahme schien mir übrigens die Solistin nicht immer ganz einig mit dem Dirigenten zu sein. Zur Ouverture und Symphonie setzte Nikisch seine volle Kraft ein; es klang durchweg überaus herrlich, wahrhaft groß in der Auffassung — ein Fest- und Ehrentag für die Philharmoniker.

E. E. Taubert

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Beethoven-Abend des Böhmisches Quartetts zeigte diese schon seit 20 Jahren bestehende Vereinigung in ihrer ganzen Leistungsfähigkeit und Klangschönheit; zur Aufführung gelangten die Quartette in Es und C, sowie das Trio op. 70 No. 2, bei dem Artur Schnabel am Klavier seine Meisterschaft aufs herrlichste bewährte; namentlich die beiden Mittelsätze dürfte ihm kaum jemand so wundervoll nachspielen. — Fanny Davies, Marie Roeger-Soldat und Pablo Casals bilden ein Trio, zu dem man nur bewundernd aufblicken darf; sie spielten Brahms in H und Schubert in B. Aber das Schönste an diesem Konzertabend war doch die Wiedergabe des köstlichen Streichtrio-Divertimento von Mozart, in dem Rudolf Fitzner die Bratsche übernommen hatte. — Abwechslungsreich und interessant war das Programm des 2. Konzerts der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle; neben früher schon aufgeführten Werken, dem Spohrschen Quintett für Klavier, Flöte, Klarinette, Fagott und Horn, dessen Bläserstimmen der Komponist übrigens selbst für Streichinstrumente umgeschrieben hat, dem Beethovenschen Sextett op. 81b, dessen obligate Hornstimmen selbst für die Herren Rembt und Georg Böttger Gefahren bieten, und dem doch nur Salonmusik in archaisierender Form bietenden bekannten Septett von Saint-Saëns, in dem Alfred Matthes die Trompete wieder virtuos blies, wurden als örtliche Neuheiten ein Trio von Joh. Ludwig Krebs († 1780), wohl in der Riemannschen Bearbeitung, und Mozarts Adagio und Rondo für Glasharmonika, die durch eine Celesta ersetzt war, Flöte, Oboe, Viola und Violoncello geboten. Das größte Verdienst um den genussreichen Abend hatte diesmal wohl Robert Kahn durch sein Klavierspiel. — Einen ausgezeichneten Violoncellisten lernte ich in Lennart von Zweyberg kennen; er brachte die Konzerte von Dvořák und Haydn zum Vortrag, bei denen er dank der Leitung Edmunds von Strauß vom Blüthner-Orchester trefflich begleitet wurde. Ausgezeichnetes leistete Wilhelm Scholz am Klavier in der sehr eigenartigen, nur gar zu langen „Malinconia“ von Jean Sibelius op. 20, in der der Konzertgeber seine Vortragskunst und seinen feingeschliffenen, ausdrucksvollen Ton so recht zeigen konnte.

Wilhelm Altmann

Im 2. Hausegger-Konzert des Blüthner-Orchesters hörte man als Neuheit die „Sinfonia espansiva“ des Dänen Carl Nielsen, ein interessantes Stück Heimatkunst, dessen vier Teile an künstlerischer Bedeutung freilich recht ungleich geraten sind. Am wertvollsten erscheint mir der erste Satz; in seiner leidenschaftlichen Bewegtheit, in seinem kraftvoll-männlichen Sturm und Drang und seiner einheitlichen Stimmung zeigt er eine Physiognomie von scharf ausgeprägter Eigenart. Das Folgende fällt merklich dagegen ab. Weder das Andante pastorale, das immerhin den etwas einförmigen, schwermütig versonnenen Charakter nordischer Landschaft glücklich widerspiegelt, noch das unbedeutende Allegretto und das geradezu schwache Finale, in dem überdies die eigentümliche Vorliebe des Komponisten für dicken Farbauftrag und lärmenden Orchestersatz am

störendsten in die Erscheinung tritt, vermögen indessen den günstigen Eindruck des ersten Satzes zu verwischen, mit dem Nielsen ein prächtiger Wurf gelungen ist. Das, wie die meiste nordische Musik, durchaus in heimischer Erde wurzelnde Werk erfuhr durch Hausegger eine liebevoll ausgearbeitete Wiedergabe; der Tonsetzer konnte sich für den freundlichen Beifall mehrfach bedanken. Die übrigen Gaben des Abends bestanden in dem vom Komponisten glänzend gespielten f-moll Klavierkonzert op. 82 von Xaver Scharwenka, einem echten Virtuosenstück, in der c-moll Ballade für großes Orchester op. 54 von E. E. Taubert, einer klangschönen, wirksame Steigerungen und lebendige Gegensätze enthaltenden, meisterlich gearbeiteten Komposition, und dem „Meistersinger“-Vorspiel. — Carl Maria Artz veranstaltet in diesem Winter vier Symphoniekonzerte mit dem Philharmonischen Orchester. Vorläufig ist sein Mut am meisten zu bewundern. Mag sein, daß er sich noch als kapellmeisterliches Talent entpuppt; am ersten Abend kam er über bloßes Takt schlagen nicht hinaus. Es war rein die verkehrte Welt: die Philharmoniker spielten, wie sie wollten, und der Dirigent bemühte sich nach Kräften, mit diesen Intentionen Schritt zu halten. Der einzige Gewinn der Veranstaltung lag, abgesehen von dem ausgezeichneten Vortrag des Bachschen d-moll Konzerts durch die Konzertmeister Thornberg und Veit, in der Bekanntschaft mit der D-dur Symphonie No. 1 von Ph. E. Bach, einem flott gearbeiteten, melodisch und rhythmisch ansprechenden Vorläufer Haydn-Mozartscher Symphonik. — Das Hess-Quartett spielte an seinem 2. Abend neben Beethoven (op. 59 No. 3) und Wolf (Italienische Serenade) unter Zuziehung der Herren von Dameck und A. Schuster das schon lange nicht mehr gehörte Streichsextett „Souvenir de Florence“ von Tschaiikowsky, über das deutsche Musikanten gern die Nase rümpfen, das aber trotz oder vielmehr wegen seines aus feiner, fast weiblicher Grazie, romantischem Überschwang und derb zufahrender, kosakischer Wildheit merkwürdig gemischten Charakters nach wie vor zu den wertvollsten Erzeugnissen dieser Gattung gehört. Zumal wenn es so hinreißend wiedergegeben wird, wie es an diesem Abend der Fall war.

Willy Renz

August Ludwig stellte sich als Dichter und Komponist mit drei Werken dem Berliner Publikum vor. 1. „Deutsche Blumenspiele“ für Sprechreim und Klavier. Vorgetragen vom Verfasser. Zwölf verschiedene unserer beliebtesten Blumen, wie Schneeglöckchen, Veilchen, Mai-glöckchen, Rose usw. werden hier musikalisch illustriert. 2. „Deutsches Blumen-Versbuch“. Hier werden unter anderem der Kopfsalat, die Kartoffel, das Unkraut und blühendes Stroh dichterisch verarbeitet. 3. „Mädchenbilder in Tönen“ für Klavier. Vorgetragen von Elsa Günzburg-Oertel. Die Schwärmerische, die Geschäftige, die Kokette, die Rechtlerin, die Idyllische, die Wühlerisch-Grüblerische u. a. m. werden hier charakterisiert. Der Zweck dieser ganzen Veranstaltung ist mir nicht recht klar geworden. Die Dichtungen erheben sich kaum über den Knittelreim, und die Musik ist die übliche Salonmusik, von der wir gerade genug

überschwemmt werden. — Ein Weihnachtskonzert veranstaltete der Oratorien-Verein zu Neukölln unter der Leitung seines Dirigenten Johannes Stehmann. Die einfachen Weihnachtslieder wurden vom Chor klangschön und sicher vorgetragen. Für die Schwierigkeiten des Weihnachtsliedes von Volkmann reichen jedoch die Kräfte noch nicht aus. Therese Funck sang mehrere Sololieder. — Im ausverkauften Konzertsaal der Königlichen Hochschule für Musik veranstaltete die Bildungsanstalt von Jaques-Dalcroze eine Schüleraufführung. An den rhythmischen Übungen und Tänzen beteiligten sich der erste und zweite Jahrgang des Berliner und der dritte Jahrgang des Hellerauer Instituts. Die Ziele Dalcroze's sind so allgemein bekannt, daß es unnötig ist, sie hier zu wiederholen, wenn auch diese Aufführung die erste großen Stils in Berlin gewesen ist. Auch derjenige, der einen musikalischen Wert der Dalcroze'schen Übungen nicht gelten läßt, mußte seine Freude an den vorgeführten Tanzbewegungen der Kinder haben. — Rosita Renard spielte wie ein Pianola mit sicherer Technik, aber ohne Geist. — Das Rotterdamer Trio bot gute Durchschnittsleistungen; über dieses Niveau sich zu erheben, wäre wohl nur der Pianist A. Verhey berufen. — Ebenfalls Durchschnittsleistungen waren die Lieder- und Duettvorträge von Hilly Tibo (Sopran) und Jacoba Repelaer (Alt). Beiden Damen fehlt die sichere Tonbildung und die tragende Kraft der Stimmen.

Max Vogel

Edouard Risler: 6. und 7. Klavierabend. Am ersten dieser Abende spielte der Künstler neben weiteren Nummern des „Wohltemperierten Klaviers“, für das mir seine treue Art am geeignetsten zu sein scheint, und neben der allzubedächtig wiedergegebenen E-dur Sonate op. 109 von Beethoven ein hier selten oder nie gehörtes Werk von Granados, das trotz seiner unanfechtbaren Arbeit durch seine ebenso unanfechtbare Langweiligkeit nicht zu interessieren vermochte. Völlig kalt ließ „Vallée d'Obermann“ von Liszt, an den man wohl ohne die breite, doch innige Geste nicht herantreten darf. — Franz Steiner, ein im Stimmlichen und Technischen wahrhaft begnadeter Sänger, der aber leider seinen bösen Abend hatte, trug nur Lieder von Richard Strauß vor, die der Komponist selbst begleitete. Strauß gibt sich in seinen Liedern am echtensten, am unmittelbarsten; die kleine Form läßt nur seine seelischen Qualitäten sprechen. Diese momentane Wahrheit ist das Sympathische an den Liedern, und ihr wichtigster Wert besteht darin, daß sie das Zeitgenössisch-Moderne mit all ihrer Scheinhärte ausgezeichnet repräsentieren. — Ignaz Friedman spielte neben zwei anderen Konzerten ein für Deutschland neues Klavierkonzert, „Der Fluß“ betitelt, von Palmgren, das meisterlich in der Mache, aber als „Komposition“ verfehlt ist. Gegen den Anfang, der ganz wundervoll den ewig zitternden, ewig rinnenden Fluß suggeriert, und die schöne Schlußpartie gemessen, fällt das Übrige ab. Der Pianist spielte, daß es eine Freude war; er gehört zu den seltenen Technikern, die man immer wieder hören möchte. — Eugène Ysaye spielte mit dem Philharmonischen Orchester (Dirigent Camillo Hildebrand) die Konzerte a-moll No. 22

d-moll No. 2 und D-dur von Viotti, Bruch und Beethoven. Am besten kam sein zauberhaft reiner Ton, sein ganzes leidenschaftlich elegantes Spiel, das fast immer neben oder über der Begleitung schwebt, im ersten Konzert zur Geltung. Was Ysaye mit dem großen, immer anregenden Könner Kreisler verbindet und was ihn von der geistigen Kapazität Hubermans trennt, das ließen die beiden andern Konzerte voll auf erkennen.

Arno Nadel

Sandra Droucker stellte wieder die Vorzüge ihres großen klavieristischen Könnens ins hellste Licht. Manches möchte man freilich weniger zurückhaltend gespielt haben. Drei Fugen von Arthur Willner erlebten ihre Erstaufführung. Es sind wirksame Klavierstücke von charaktervoller Prägung. Auch die Skizzen von Hermann Zilcher, die zum erstenmal ertönten, haben mir gefallen. Die Stimmungen sind ausgezeichnet getroffen, bei einigen hat man sogar den Wunsch, daß der Vorwurf noch weiter ausgesponnen sein möchte. — Die Sopranistin Paula Spiero ist in ihrer gesangstechnischen Ausbildung noch nicht fertig, sie hat aber eine hübsche Stimme und intelligenten Vortrag. Walter Krome war ein sehr guter Begleiter. — Emil Telmányi, der schon zu den ersten seines Faches gehört, erfreute wieder in jeder Beziehung durch die Güte seiner Darbietungen. Der Pianist Felix Dyck war ihm nicht nur ein guter Begleiter, er führte sich auch als Solist erfolgreich ein. — Ganz im Gegenteil dazu möchte man dem jugendlichen Geiger Max Ponch den Rat geben, vorläufig nicht zu konzertieren. Sein Auftreten war entschieden verfrüht. — Der „lustige Lautenabend“ von Max Burkhardt verlief wirklich lustig. Der Vortragende wirkt weniger durch die Qualität seiner Stimme als durch die im höchsten Grade witzig pointierte Art seines Vortrages. Auch die Einführungen, die er zu den einzelnen Teilen und Liedern machte, waren kleine Kabinettstücke von Drolerie. — Lydia Lenz und Hertha Frommann brachten mit mehr oder weniger Glück Vorträge auf zwei Klavieren. Manches geriet vortrefflich, anderes kam dagegen verschwommen und unklar heraus. Bei der mitwirkenden Elisabeth Christian lernte man eine schöne und pastose Altstimme kennen, die schon auf einem bedeutenden Punkte der Technik angelangt ist. — Im 5. Loevensohn-Konzert kam eine Sonate für Klavier (Max Trapp) und Cello (Loevensohn) von Jos. Disclez zur Uraufführung. Sie erschien mir als das Werk eines tüchtigen Künstlers, der besonders für das Cello dankbar und aus der Natur des Instrumentes heraus zu schreiben weiß. Die beiden anderen Stücke: Trio von Jongen und Klavierquintett von Dupont waren früher schon gespielt worden. — Gisela (Klavier) und Palma (Violine) von Pászthory nahmen durch gesundes und frisches Musizieren für sich ein. Beide stehen, was Vortrag und Technik anbelangt, auf schöner Stufe. — Der Kompositions-Abend von Max Trapp (Klavier) brachte unter Mitwirkung der Berliner Vereinigung für moderne Kammermusik ein Klavierquintett, eine Sonate für Klavier und Cello und ein Klavierquartett. Der junge Komponist ist sehr begabt. Er schreibt vorläufig noch etwas wahllos, noch nicht geklärt

genug. Sein Bestes und Eigenstes gibt er im Sinnigen und rein Lyrischen. Wenn er sich die Zügel schießen läßt, wird er leicht äußerlich. Ganz prachtvolle Momente enthält die Sonate und das Quartett. Die Stücke stellen sehr hohe Anforderungen an die Ausführenden, die aber meistens mit Glück überwunden wurden. — Carl Flesch (Violine) zeigte wieder alle Vorzüge seines großen Talentes. Zwei Stücke von H. G. Noren (Nocturno und Capriccio), die ihre erste Aufführung erlebten, verdienten den großen Beifall, der ihnen zuteil wurde. Emil Thilo

Rudolf Gmeiner hat mit seinen beiden Schwestern gemeinsam die starke Begabung für dramatisch lebendigen Vortrag. Da auch seine Aussprache und die ganze Art zu singen trefflich geschult ist, so hätte er, trotzdem seine Stimme weder durch Weichheit noch durch Glanz besticht, einen ungleich größeren Erfolg haben können, hätte er nur seine Kunst nicht an so undankbare Aufgaben, wie die beiden Balladen von Mattiesen verschwendet. Der Komponist, der selbst am Flügel saß, schwankt zwischen unbeschränktester Musizierseligkeit und modernem Schwall. Talentlos sind seine Arbeiten nicht; einige der unsagbar langen Zwischenspiele enthalten Anläufe zu charakteristischer Ausmalung; vor allem aber fehlt es ihm an jeder Übersicht über die Längenverhältnisse und aller Fähigkeit, sich einzuschränken. Der „Bettler und sein Hund“ war in dieser Hinsicht noch etwas besser geraten, als der „Glockenguß zu Breslau“, der an die Geduld der Zuhörer wirklich starke Anforderungen stellte. Die übrigen Gesänge begleitete Robert Kahn mit gewohnter Meisterschaft. — Einen ganz ausgezeichnet geschulten Sänger lernte ich in Kurt Langner kennen. Selten ist mir ein Sänger mit so tadellos richtigem Tonsitz, so deutlicher Aussprache und einem so künstlerisch bewußt beherrschten piano vorgekommen. Da hiermit Hand in Hand auch ein intelligenter Vortrag ging, so waren seine Darbietungen durchweg genußreich. Einzig auf verfeinerte Atemtechnik hätte der Künstler zu achten. Nicht ganz so einwandfrei sind die Leistungen von Frida Langner-Dettmann, bei der sich doch manche unfreie Klänge und häufige Neigung, zwischen den Zähnen zu singen, einstellte. — Viel Lob und Aufmunterung verdient Minna Tube, auf deren Gesangstalent und deutliche Aussprache schon im vorigen Winter aufmerksam gemacht werden konnte. Ihr Organ hat sich dem Volumen wie dem Umfang nach vorteilhaft entwickelt. Anzustreben wäre in erster Linie eine größere klangliche Ausgeglichenheit zwischen Brust- und Mittelregister. — Nicolas Lambinon führte mit Fritz Lindemann u. a. eine interessante, durch Klangschrönheit, klare Melodik und feine Arbeit ausgezeichnete Violinsonate von Nardini auf; die Meisterschaft beider Ausführenden sicherte dem Werk von vornherein einen vollen Erfolg. — Heinrich Maurer hatte sich für seinen Sonaten-Abend der Mitwirkung des Geigers Alexander Schmueller versichert. An Glätte und Größe der Technik zeigte sich der Geiger dem Pianisten unterlegen, an musikalischer Auffassung und stilvollem Vortrag war er ihm gewachsen. Schönen Ton entwickelte er besonders im Adagio der Brahms-

schen d-moll Sonate. Maurer ist dem Berliner Konzertpublikum längst als tüchtiger Kammermusiker bekannt und bewährte seine Vorzüge, besonders was Elan und Schneidigkeit der Technik betraf, aufs beste, hätte sich aber bezüglich der Stärkegrade größere Reserve auferlegen sollen. — Die Schwestern Sorbey konzertierten im Duett- und Einzelgesang mit abwechselndem Erfolg. Gesänglich reifer und im Vortrag routinierter ist die Mezzo-Sopranistin Emily. Ihr gelang es auch mit Gesängen von Kaun und Brahms Eindruck zu erzielen; an der Verbesserung ihres etwas spröden Materials und ihres keineswegs einwandfreien piano hat sie übrigens noch viel zu arbeiten. Die Sopranistin Marie hat das schönere Material, aber gesänglich und im Vortrag zeigte sich doch recht viel Unfertiges, Anfängerhaftes. — Paul Schmedes erfreute durch vortreffliche Aussprache, intelligenten Vortrag und feine musikalische Ausarbeitung seiner Darbietungen. Tapfer und mit viel Hingabe trat er für eine Reihe neuer Lieder von Rudolf Immanuel Langgaard ein, die der Komponist selbst begleitete, die sich aber leider als der Erfindung wie der Durchgeistigung nach unbedeutende Arbeiten erwiesen, die in endlosen Nach- oder Zwischenspielen mit viel Tönen herzlich wenig zu sagen wußten. — Ihre ganze Meisterschaft im Liedergesang erwies Eva Katharina Lißmann, die uns nach einem duftigen Strauß herrlicher Brahms-Lieder die grausig-schönen, aber hochinteressanten „Lieder des Todes“ von Mussorgski bescherte, und mit diesen etwas krassen, aber doch durch Poesie verklärten Stücken, die in ihrem durchgeistigten Vortrag zu erschütternden Tragödien anwuchsen, tiefgehende Eindrücke erzielte. Ihre Stimme, ein tonsatter, umfangreicher Mezzosopran, gehorcht ihr in allen Lagen vom forte bis zum ersterbenden piano, mit dessen hohlen, geisterhaften Klängen sie die Worte des Todes so wundervoll charakterisierte. M. Jowanowitsch sekundierte ihr am Flügel in kongenialer Art. — Als technisch gut erzogener Geiger zeigte sich Georges Enesco, der seine Haupttrumpfe in einer Serie kleinerer, aber zum Teil sehr pikanter Violinstücke ausspielte. Auch Bachs d-moll Sonate für Violine solo bewältigte er sauber und gewandt, wenngleich er der Tiefgründigkeit des deutschen Meisters augenscheinlich fremder gegenüberstand, als den virtuosen Spielereien eines Kreisler oder Burmester. Emil Liepe

Cornelis Bronsgeest gab einen Lieder- und Balladen-Abend. Kompositionen von Loewe, Blech, M. Laurischkus, der übrigen famas begleitete und mit seinen Liedern wärmsten Beifall fand, Strauß und Fritz Lissauer standen auf dem Programm. Drei Lieder des letzteren wurden zum ersten Male gesungen. Ein „Nachtlied“ mit gezwungener Lyrik und von wenig ansprechender Art, „Kein sel'grer Tod“, ein sehr gelungenes, äußerst wirksames Lied mit markanter choraler Diktion und ein wenig originelles „Schäferlied“, dessen Text, von Annette v. Droste-Hülshoff, der Eigenart des Komponisten ganz und gar nicht entgegenkommt. Bronsgeest sang durchweg mit gutem Vortrag. Stimmlich mußte der Merker einige Kreuzlein machen. — Einen Sonaten-Abend mit modernem Programm gaben Felix Robert Mendelssohn (Cello) und Adolf Water-

man (Klavier). Am meisten neben einer Sonate von Strauß („Aus der Jugendzeit...“) interessierte eine Sonate von Camille Chevillard. Die beiden Konzertgeber schienen das Werk aber mehr als Studie aufzufassen, sonst hätten sie es unmöglich so herunterspielen können. Die Schuld trifft in erster Reihe den Pianisten. — Drei Sängerinnen mit durchweg gutem Material ließen sich vernehmen. Susan S. Metcalfe spricht als Ausländerin das Deutsch gut aus. Einige Weichheit in der Konsonantenbildung mußte sie allerdings noch korrigieren. Italienische und französische Texte waren sehr gut. Jedenfalls dürfte die junge Dame mit ihrer sorgfältig geschulten, wohlklingenden Stimme noch manchen Beifall finden. Ihr Begleiter, Louis Schnitzler, ist mitunter von einem mittelmäßigen Dilettanten kaum zu unterscheiden. Anders Coenraad V. Bos, der Corry Nera feinsinnig am Flügel sekundierte. Die junge Dame hat Temperament und gutes Material, gepaart mit musikalischen Qualitäten, die sie gewiß sicher weiter geleiten werden auf dem steilen Wege der Kunsthöhe, vorausgesetzt, daß sie eifrig weiter arbeitet, besonders in atem- und vortrags-, will sagen phrasierungstechnischer Hinsicht. Auch auf Betty Drews' weitere Entwicklung darf man gespannt sein. Ihr klangvolles Organ ist bereits in annehmbarer Weise entwickelt. Auch im mezza voce ist die Stimme tragfähig, und auf die differenzierte Färbung der Vokale versteht sich die Kunstnovizin ganz ausgezeichnet. Die Aussprache dürfte jedoch noch deutlicher werden, und der rein klanglichen Modifizierung der hohen und tieferen Lage könnte noch mehr Sorgfalt zugewendet werden. Otto Bake war ihr ein verständnisvoller, diskreter Begleiter. — Die Pianistin Cesia Dische bewies, daß sie ihrem klavieristischen und rein musikalischen Können nach vorläufig noch in die Oberklasse eines Durchschnitts-Konservatoriums gehört. Ihre Kollegin Luise Gmeiner hat bedeutend mehr gelernt. Sie ist technisch bereits weit gefördert, Anschlag und Pedalgebrauch sind gut kultiviert, und auch vortragstechnisch kann man ihr Gutes bezeugen. In der Cantilene muß sie aber das Stechende ablegen und Triller und sonstige melismatische Elemente sollten künftighin mehr Beachtung finden. — Ihren ersten Sonatenabend absolvierten Ernst v. Dohnányi und Henri Marteau. Wie wir es bereits gewohnt sind von diesen beiden Künstlern, ihr subjektives Empfinden restlos den Intentionen der Komponisten unterzuordnen, so erklangen die Sonaten in a, op. 105, von Schumann und op. 108, in d, von Brahms. Zwischen diesen beiden die bereits mehrfach gespielte cis-moll Sonate, op. 21, des beteiligten Pianisten. — Als Dirigent machte Stefan Stanoff mit dem Blüthner-Orchester seine Aufwartung. In unglaublich dilettantischer Weise versuchte er Wagner und Tschaiowsky vorzuführen. Eine „Bulgarische Rhapsodie“ eigener Faktur entzieht sich der Diskussion. — Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ hatte ihren zweiten Abend Beethoven gewidmet, dessen erste und neunte Symphonie unter der sicheren, zielbewußten Direktion Ernst Wendels zur Aufführung gelangten. Mitwirkende waren die Philharmoniker, A. Noordevier-Reddingius, Anna Reichner-Feiten, Leonor Engelhard (ein

im Konzertsaal nicht genügender Tenor), Julius v. Raatz-Brockmann und der Bruno Kittelsche Chor. Die erste Symphonie war einwandfrei. Bei der „Neunten“ stand Wendel nicht immer auf gleicher Höhe: Tempovarianten und blasse Episoden im Orchester, dann wieder eine zu starke Betonung des Blechs, und manches andere weniger Gelungene neben fast Vollendetem in der Deutung dieses gewaltigen Werkes. Solch ein Apparat will mit minutiöser Exaktheit geleitet sein, soll alles gewolltermaßen gelingen. Immerhin war die Aufführung in ihrer Gesamtheit eine über dem guten Durchschnitt stehende. Ich wäre begierig, den Unterschied dieser mit einer nicht auswendig dirigierten Aufführung zu konstatieren. Das wäre sicherlich ganz interessant.

Carl Robert Blum

Mark Hambourgs materielle Art und Weise Klavier zu spielen, läßt uns immer mehr und mehr erschrecken. Von einem künstlerischen Wert kann keine Rede sein. — Da sind mir Ernest Hutcheson und Richard Rößler, die sich durch innere Qualitäten auszeichnen, um vieles angenehmer. Letzterer spielte mit Dora Rößler auf zwei Klavieren. In diesem Konzerte wurden neue Werke von Rudorff und Juon gespielt, die meines Erachtens weitergehende Beachtung verdienen. — Zwei ausgezeichnete Pianistinnen, Paola St. Angelo und Ilonka von Pathy, werden der Zukunft froh werden. Beide Damen sind kerngesunde Naturen. Große Linienführung und sicherer Instinkt sind besonders zu erwähnen.

Hanns Reiss

Die „Elite“-Konzerte bilden gewiß keine Höhepunkte im Berliner Musikleben. Doch scheint es mir unrichtig, die ihnen in gewissem Sinne verwandten Esplanade-Musikabende als Parvenu-Konzerte ohne künstlerische Bedeutung zu bezeichnen. Vielmehr sind diese Musikabende den vornehmen Gesellschaftskonzerten in Paris und London auch darin ebenbürtig, daß sie nicht reiche Banausen, sondern künstlerisch feinempfindende und urteilsfähige Menschen als Zuhörer haben, denen der glanzvolle Rahmen nicht Selbstzweck, sondern nur Erhöhung der Feststimmung bedeutet. Freilich, man zahlt nicht 20 Mk. für seinen Platz, um einen Geiger wie Rudolf Weinmann und eine Sängerin wie Johanna Heinze-Emmler zu hören. Beide mögen sonst ganz Tüchtiges leisten, — im 4. Esplanade-Musikabend waren sie „fehl am Ort“. Dagegen fanden starken und wohlverdienten Beifall der stimmgewaltigen, temperamentvollen Baßbariton George Baklanoff und der Cello-Meister Pablo Casals, der wieder einmal ganz wundervoll spielte. — Sehr gefeiert wurde auch die jugendliche Sopranistin Anna Malatesta; aber das Temperament dieser wohl ausschließlich für den Bühnengesang trainierten jungen Dame vermochte über eine gewisse Sprödigkeit des Organs und über den Mangel an feinerer Stimmkultur nicht hinwegzutäuschen. Ihre Mutter, Gräfin Marta Malatesta, erwies sich von neuem als eine ungewöhnlich begabte Klavierspielerin, der man volle Anerkennung zollen könnte, wenn sie im Gebrauch des Pedales vorsichtiger wäre. — Im Gegensatz zu dieser vollblütigen Künstlerin ist Severin Eisenberger trotz seines eminenten Könnens eine problematische Erscheinung. Sein

Brahms-Abend erweckte recht gemischte Empfindungen. Einige der letzten Klavierphantasien des Meisters spielte der pianistisch so überaus gewandte Künstler mit einer klaren, kühlen Sachlichkeit, die bei Bachschen Fugen vielleicht angebracht sein mag, bei den Träumereien von Brahms aber jede Illusion zerstört. — Nicht sonderlich erhehend verlief auch ein Konzert des Dirigenten Werner Wolff. Recht auffällig erschien die arge Verschleppung des Tempos im dritten Satze der achten Beethovenschen Symphonie, sowie der Mangel an Schwung und Grazie im zweiten Satze der Phantastischen Symphonie von Berlioz. Daß sonst rein äußerlich alles korrekt und befriedigend geriet, war war wohl mehr ein Verdienst des Orchesters als seines Dirigenten. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf die mitwirkende Sängerin Eva Plaschke-von der Osten, die Lieder von Wagner und Strauß mit großem, äußerem Erfolge vortrug. Ihre Stimme ist im forte noch immer glänzend, im piano dagegen wenig tragfähig. Der Dirigent begleitete nicht sehr anschiessam. — Eine völlig unmögliche Begleitung am Klavier verübte Lisa Spolianski in einem Konzert der Sängerin Charlotte Rohde-Stahlbaum, die ein allzu buntes, aber immerhin nicht uninteressantes Programm mit gutem Gelingen absolvierte. — Mit gutem Gelingen (mehr kann man nicht sagen) absolvierte auch der Schratzenholz'sche Symphonie-Verein das Programm seines ersten diesjährigen Konzertes. Die hierbei dargebotene Berliner Erstaufführung einer dreisätzigen Konzertphantasie für Klarinette und Bratsche von Max Bruch verschaffte dem anwesenden greisen Tonsetzer eine herzliche Ovation, vermochte aber nicht darüber hinwegzutäuschen, daß es sich bei diesem Werke um eine der schwächeren Bruch'schen Kompositionen handelt. — Sehr anregend verlief ein Schönberg-Strauß-Abend des Dresdener Kammerängers Fritz Soot. Der Künstler, der über eine schöne und trefflich geschulte Stimme verfügt, zeigte im besonderen bei den Schönberg-Liedern, daß er auch als Konzertsänger Vergleiche mit berühmten Kollegen in keiner Hinsicht zu scheuen braucht. Sein Vortragstalent ist bedeutend, und sein vornehmer Geschmack läßt ihn jede Übertreibung vermeiden. „Freihold“, „Erwartung“ und „Waldsonne“, drei wertvolle Lieder aus der früheren Schaffensperiode Schönbergs, wirkten in seiner wohl-durchdachten Interpretation auch auf diejenigen, denen die späteren Werke des Wiener Komponisten Grauen und Entsetzen einflößen. Ein besonderes Lob gebührt Carl Pembaur, dessen subtil abgetönte Begleitung einen ungewöhnlich feinen Klangsinne verriet. Richard H. Stein

Charlotte Ahrens hat eine recht gute Stimme; nur sollte sie sich hüten, zu nasal zu singen. Der Vortrag ist lobenswert. — Dagegen ist Margarete Schlenzka eigentlich durch nichts zum öffentlichen Auftreten berechtigt. Die Tongebung ist gaumig, der Vortrag ohne jedes Temperament. Ein paar hübsche Töne in der Höhe können für diese Mängel nicht entschädigen. — Über Lolo Barnay's äußerliche Vortragskunst habe ich bereits gesprochen; sie tritt natürlich bei Liedern von Schubert noch stärker hervor. Hans Bottermund

wirkte in ihrem Konzert mit und entzückte durch seinen großen Ton und sein durchaus künstlerisches Cellospiel, ebenso wie Margarete Ansorge durch ihr überaus feines Klavierspiel. — Auch über den Geiger Einar Hansen kann man nur Lobenswertes berichten. Daß er in Eduard Behm einen vortrefflichen Partner am Klavier fand, braucht wohl nicht erst bestätigt zu werden. — Erich Ochs stellte sich mit dem Philharmonischen Orchester als Dirigent vor. Er kopiert Nikisch, aber nur in Äußerlichkeiten. An feinerer Kleinarbeit fehlte es gänzlich und noch nie habe ich das Orchester so uninteressiert und farblos spielen gehört. Am besten gelang ihm noch Berlioz' „Carnaval romain“. Das Programm enthielt außerdem noch Gernsheim's Symphonie „Mirjam“, eine ziemlich inhaltslose Arbeit, mit Ausnahme etwa des dritten Satzes, der anfangs in charakteristischen Farben vorüberhuscht, und Kaun's geistfunktendes „Am Rhein“. — Sent M' Ahesa tanzte in der Hochschule für Musik Tänze in altägyptischem Stil. Der erste Teil: Tempeltanz, Kriegstanz und Altsemitischer Tanz überraschte mich durch das feine Stilgefühl, das die Künstlerin zum Ausdruck brachte. Das war alles auf jene merkwürdig linkischen Profillinien gestimmt, die wir von ägyptischen Bildern her kennen, ein rhythmisches Schreiten, ein genau der Musik angepaßtes Bewegen der Arme, des ganzen Körpers, das in seinen Ruhepunkten immer wieder Erinnerungen an Isisfiguren und alte Wandmalereien wachrief. Aber im zweiten Teil wurde die Sache langweilig; die Bewegungen blieben dieselben, nur der Name des Tanzes, die Kostüme und das Milieu wechselten — letzteres allerdings, daß muß festgestellt werden, wieder mit feinem Empfinden für Stilletheit sowie für malerische Wirkungen und doch mit ganz einfachen Mitteln hergestellt. Das Orchester (Streicher, Bläser, Schlagzeug und ... Klavier!) war fürchterlich. Max Burkhardt

Zu einer Oase in der dürren Öde der Durchschnits-Liederabende wurde die Kritik von Martha Stapelfeldt geführt. Dieser ungemein klangvolle und samtweiche Alt steht im Zeichen einer herzerquickenden Belcanto-Schule, und mehr noch verfügt diese Künstlerin über ungewöhnliche Gestaltungskraft und Wärme im Vortrag. Schuberts „Wanderer“ und Schumanns „Ich wandelte unter den Bäumen“ kann schöner und durchgeistigter wohl nicht gesungen werden. Eduard Behm begleitete mit bekannter Meisterschaft. — Auch Helene Siegfried-Martini, deren Organ die jugendliche Frische zwar vermissen läßt, bewies, abgesehen von einzelnen flachen und breit gequetschten Tönen, gutes Können und künstlerischen Geschmack. Schuberts „Nacht und Träumen“ hätte allerdings eine dunklere tonale Färbung not getan. Am Flügel verdient Helene Lachmannski-Schaul Anerkennung. — Durchaus künstlerische Eindrücke vermittelte des weiteren Else Brömse-Schünemann, die neben Gesängen von Schumann, Mahler und Reger mit Kompositionen von Hausegger aufwartete. Ihr schöner Mezzosopran zeigt guten Ausgleich der Register, ebensolche Phrasierung und Kopftontechnik. Nur darf das reizvollste piano nicht auf Kosten sprachlicher Prägnanz gehen. Von den Liedern

Hauseggers, der selbst begleitete, möchte ich dem „Glaube nur“ den Preis zuerkennen, während das Manuskript „Sternenkerzen“ weniger glücklich inspiriert scheint. Am Flügel betätigte sich auch Marie Schünemann mit Erfolg. — Als Sängerin von Qualität und respektablem Können erwies sich Lottie Erika Bachmeyer mit einem voluminösen, wenn auch nicht gerade ausnehmend weichen Mezzosopran. Die Höhe muß noch runder und den S-Laute große Aufmerksamkeit geschenkt werden. Im übrigen scheint hier die Begabung mehr auf die Oper zu verweisen. Für den erkrankten Kammercellisten Karl Köhnke war der Violinist Sam Fidelmann mit Kompositionen von Vieuxtemps, Chopin und Kreisler eingesprungen und zeigte souveräne Technik sowie temperament- und verständnisvollen Vortrag. Beiden Künstlern kam Otto Bakes Begleitkunst zu statten. — Wenn Frida Trodler-Striegler mit ihrem blühend schönen und vorzüglich tragenden Organ die gebührenden Erfolge noch nicht erzielt, so liegt dies an mangelhafter Atemtechnik, was sich naturgemäß bei voll auszuladenden hohen Tönen am empfindlichsten bemerkbar macht. Daher die auffallende Reserve in dieser Tonlage, sowie das unmotivierte Pianosingen an Kulminationspunkten musikalischer Steigerungen. Arthur Chitz begleitete mit seltenem Feinsinn. — An dem gleichen Manko eines unausgebildeten Stützatzems laboriert die sonst sympathische, charm- und seelenvoll singende Johanna Schot, was bei ihrer von Haus aus schwachen Mittellage doppelt ins Gewicht fällt. Neben Schubert, Schumann, Strauß usw. interpretierte sie, vom Komponisten begleitet, Hubert Patákys „Chinesische Lieder“, denen sie teilweise zu einem erfolgreichen Debut verhelfen konnte. Alexander Neumanns Begleitung stand auf gewohnter Höhe. Rudolf Wassermann

BOSTON: Die Konzertsinfonie hat in Boston derart begonnen, daß wir Klavierkonzerte regelmäßig wie Mahlzeiten haben, untermengt mit Gesangs-, Violin- und Orchesterabenden. Am bedeutendsten sind die Symphoniekonzerte. Dr. Muck gibt sehr viel Beethoven, Haydn und Mozart (sechs ihrer Symphonien in fünf Wochen) und zieht wenig Solisten zu diesen Konzerten hinzu. Das ist sehr erzieherisch, denn die junge Generation soll geradeso wie wir in früheren Tagen die Klassiker studieren, und selbst ein großer Sänger scheint am falschen Platz zu stehen, wenn er sich in einem großen Orchesterkonzert hören läßt. Weitaus die Bedeutendste von den Solisten dieser Konzerte war Geraldine Farrar; sie ist jetzt ebenso groß im Gesang wie in der Darstellung. Sibelius' Vierte Symphonie in a-moll war das bedeutendste Werk. Es ist a-moll benannt, aber es durchläuft alle 24 Tonarten und noch einige unbekannte. Aber es hat geniale Momente. Sibelius scheint nach etwas Neuem zu tasten, das er noch nicht gefunden hat. Die Symphonie macht einen fragmentarischen Eindruck, das Finale zeigt seltsame Teufelei. — Paderewski hat einen großen Teil des Publikums durch sein Benehmen erzürnt. Er begann seinen Klavierabend bedeutend später, als angekündigt; er hatte den Saal heizen lassen, daß das Publikum kaum atmen konnte. Manche wurden ohnmächtig, und als einige den

Saal verlassen wollten, hielt der Pianist sie mit den Worten zurück: „Können die Türen nicht geschlossen bleiben?“ Paderewski zeigte sich als wunderbaren Künstler, obgleich er bisweilen willkürliche Tempi einschlug. Seine Universalität ist phänomenal. Er scheint einige der Eigenschaften Rosenthals, d'Alberts und Pachmanns in seiner Person zu vereinen. Bei seiner Amerika-tournee ist die Zuhörerzahl einzig durch die Größe der Säle beschränkt. — Frieda Hempel gab hier ein Konzert mit außerordentlichem Erfolg. Ihr Vortrag der großen Arie der untröstlichen Dame, der Königin der Nacht, war von wundervoller Wirkung. — Das Kneisel-Quartett erledigte ein schönes Programm. Chadwick's Streichquartett in d-moll machte großen Effekt. Es ist ein ausgesprochen amerikanisches Werk. Ich wünschte, daß diese Komposition in deutschen Kammermusikkonzerten als gutes Beispiel eines amerikanischen Komponisten aus echt amerikanischer Schule vorgeführt werden möchte. — Dank dem Unternehmungsgeist eines intelligenten Managers, des Herrn Louis H. Mudgett, hat Boston jetzt eine Reihe vorzüglicher Sonntagsnachmittagskonzerte. Hier traten Kreisler, Paderewski, Hempel, Gadski, Melba und andere auf. In einem dieser Konzerte erschien das New Yorker Philharmonische Orchester unter Josef Stransky. In der vergangenen Saison hörte ich Stranskys Interpretation von Beethovens Fünfter Symphonie und war enttäuscht. Sie war so individualisiert, daß ich nicht wußte, ob es Beethovens Fünfte oder Stranskys Erste Symphonie war. Dieses Jahr brachte das Gegenteil, denn Stransky gab die beste Wiedergabe von Strauß' „Tod und Verklärung“, die je in Boston geboten wurde. Sein Orchester spielte vornehm und gab eine Erinnerung fürs Leben. Tschaikowsky's „Pathetische“ war weniger erfolgreich in ihrer Wiedergabe, aber sie schien ein wenig durch die Nachbarschaft des Straußschen Meisterwerkes eingengt zu sein. — Vor wenigen Tagen hatten wir hier ein interessantes Debussy-Konzert. Hierbei möchte ich etwas erwähnen, was manchen staunen machen wird. Wir haben hier in Boston den besten Debussy-Spieler der Welt, George Copeland. Es ist immer ein Genuß, ihn Werke seines Meisters wiedergeben zu hören.

Louis C. Elson

BREMEN: Von den Darbietungen des 3. Philharmonischen Konzerts unter Ernst Wendel nahmen „Tod und Verklärung“ von Strauß und das von Artur Schnabel wundervoll gespielte d-moll Klavierkonzert von Brahms die erste Stelle ein. Das 4. Konzert war Bach gewidmet: ein h-moll Präludium für Orgel und vier Kantaten standen auf dem Programm. Von den letzteren wirkten durch die vorzügliche Disziplin und Sangesfreudigkeit des Philharmonischen Chors „Es erhob sich ein Streit“ und „Nun ist das Heil und die Kraft“ besonders. Solisten waren Tilly Cahnbley-Hinken, Frieda Henrici, Rudolf Laubenthal und Sidney Biden, Max Seiffert (Cembalo) und Wolfgang Reimann (Orgel). — Aus der überreichen Fülle der Solistenkonzerte läßt sich nur das Wichtigste hervorheben. Lieder- und Duettabende gaben Lieselott und Conrad Berner, Milli und Gustav Lange-Wielfer, und Lydia Günther.

Dieser jungen Sängerin, von Sandra Droucker meisterhaft begleitet, ist ein warm-beseelter Vortrag nachzurühmen. Von künstlerischem Geist und Erfolg getragen waren die Konzerte der Geigenvirtuosen Albert Spalding und Adolf Metz. Glänzend verliefen ferner die Abende von Ossip Gabrilowitsch — er spielte u. a. Schumanns g-moll Sonate und zwölf Präludien op. 28 von Chopin — und von Walther Pfitzner, der Tschaikowsky's Variationen über ein Originalthema in F-dur und Beethovens Sonate op. 81a vortrug. Beiden Pianisten standen ihre Frauen als ebenbürtige Partnerinnen zur Seite: Frau Gabrilowitsch-Clemens zeigte sich als große Sängerin, vornehmlich in den italienischen Liedern; bei Frau Pfitzner-Laverni interessierten meistens die ernstesten Kompositionen, u. a. zwei Gesänge mit Viola und Klavier op. 91 von Brahms, die Konzertmeister Oskar Pfitzner feinsinnig auf der Bratsche begleitete.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Eugène Ysaye hat von jeher seine ganze Kraft für die Aufführung neuer französischer und insbesondere auch belgischer Werke eingesetzt. Auch in seinem diesjährigen zweiten Konzert brachte er nur Novitäten zu Gehör, und es gebührt ihm dafür erneuter Dank. Zuerst eine Symphonie No. 2 des früheren Pariser Konservatoriumsdirektors, des noch rüstigen Théodore Dubois. Das Werk, nichts weniger als modern d. h. dissonanzenreich, mutet an wie ein französischer „Gade“, gefiel aber, eben durch seine Einfachheit und Natürlichkeit, sehr. Von belgischen Kompositionen kamen zu Gehör „Die Legende vom Ziegenhirten“ für Sopran- und Alt-solo, kleinen Chor und Orchester von Fr. Rasse, ein poetisch-duftiges Werk; dann „Impressions d'Ardenne“ für großes Orchester von J. Jongen, ein mit allen Mitteln der modernen Instrumentation geschriebenes Werk voller Temperament, nur etwas gleichmäßig lärmend, und zuletzt „Kermesse Flamande“ (nach Breughel) von Brüsselmans. Der Titel schon zeigt, daß es da sehr realistisch hergehen muß: Prozession, Tanz, Trinkgelag, Idylle und Kermesse. Die Belgier haben alle viel gelernt, haben viel Sinn für Klangkombination (wie die Maler für Farben) — nur steht, wie übrigens auch in anderen Ländern, die Inspiration nicht auf gleicher Höhe mit den angewandten Mitteln. Ysaye war all diesen Werken ein liebevoller Interpret. Zwischen diesen modernen Werken war das Beethovensche Violinkonzert, das Lucien Capet technisch vollendet, aber kalt spielte, in diesem Rahmen deplaziert. — Der Bachverein (Zimmer) gab sein erstes Konzert mit interessantem Programm und in vortrefflicher Ausführung: die Kantate „Brich dem Hungrigen“, ein Brandenburgisches Konzert, eine Bassarie aus der Kantate „Ach unser Wille“, Duette für Sopran und Alt, Englische Suite und Chor aus der Kantate „Wachet, betet“. Unter den Solisten Eva Leßmann, Gertrud Fischer-Maretski, Nieratsky und Maurice Dumesnil (Klavier) hatte letzterer den größten Erfolg. — Drei ausgezeichnete Pariser Künstler, Bilewski (Violine), Eriqué (Bariton) und Schmitz (Klavier), gaben ein sehr erfolgreiches Konzert. — Über die von Schott frères veranstalteten Philharmonischen Künstler-Konzerte kann ich leider nicht berichten, da

mir dazu keine Einladungen zugehen. — Mischaelman gefiel außerordentlich in einem eignen Konzert. — Sehr genußreich verlief das erste Konzert des Zimmer-Quartetts (Verdi, Beethoven und Gabriel Dupont), mit dem Pariser Pianisten Dumesnil. Felix Welcker

DRESDEN: Im 3. Hoftheaterkonzert der Serie A feierte Ernst v. Schuch als Mozart-dirigent mit der g-moll Symphonie und der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ einen Triumph, während Hermann Kutzschbach mit der Zweiten von Brahms als ein mit diesem Meister innig vertrauter nachschaffender Künstler sich erwies. — Im 2. Konzert der Musikfreunde erschien Felix Weingartner mit dem trefflichen Berliner Blüthner-Orchester und interpretierte Beethovens Egmont-Ouvertüre und die c-moll Symphonie so wundervoll, daß ihn dankbarer Jubel belohnte. Seine eigenen Kompositionen aber, die er in übergroßer Anzahl vorführte, enttäuschten ebenso wie der Gesang seiner Gattin Lucille Weingartner; nur das Violinkonzert, das Havemann brillant spielte, konnte die Teilnahme der Kenner rege machen. — Der Mozart-Verein nahm an dem Abend, an dem er zugunsten des hiesigen Wagnerdenkmals spielte, eine Frontveränderung vor, indem er das Vorspiel zum 3. Akt der „Meistersinger“ und den „Huldigungsmarsch“ mit Wucht, Kraft und Klangsönheit zu Gehör brachte (unter Leitung Max v. Hakens) und besonders mit der Orchesterbegleitung der Wagnerschen Lieder, die Katharina Fleischer-Edel sang, vollste Sicherheit in dem ihm eigentlich fernliegenden Wagnerstil bewies. Den Höhepunkt des Abends aber bildete die vollendete Wiedergabe des Klavierkonzerts d-moll von Mozart durch Ossip Gabrilowitsch. — Im 3. Philharmonischen Konzert entfachte Eugène Ysaye die gewohnte Begeisterung; der Tenorist Carl Lauenstein ist zwar kein ebenbürtiger Mitsolist für den großen Geiger, bestach aber durch seine sehr schönen, weichen stimmlichen Mittel. Wenn er diese völlig beherrschen lernt und künftig herzhafter, nicht nur schmachkend-weich singt, so darf man ihm eine glückliche Laufbahn voraussagen. — In der Kreuzkirche brachte Otto Richter Bachs liebliches Weihnachtsoratorium in mustergültiger Weise zur Aufführung. — Die Liederabende von Tilly Koenen und Julia Culp gewährten reichen Genuß; Bronislaw Huberman erzielte mit eigem Abend einen großen künstlerischen Erfolg; auch Roderick White, ein junger Schüler Auers, führte sich als technisch hochstehender, aber im Vortrag noch etwas kühler Geiger günstig ein. Zu erwähnen sind noch Veranstaltungen, in denen Otto Urbach und Leland A. Cossart sehr beachtenswerte eigne Kompositionen vorführten. — Ein hiesiges Warenhaus hat nun auch eine „Musikabteilung“ eingerichtet und zwei Konzerte gegeben, über die ich, weil nicht eingeladen, kein Urteil abgeben kann. So steigt die Musikhochflut immer höher, aber der Besuch der einzelnen Musik-Abende wird immer schwächer; noch nie sind leere Säle selbst bei bedeutenden Künstlern so häufig gewesen wie in diesem Winter. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: In einer sehr stimmungsvollen Aufführung des „Elias“ von Mendelssohn wirkten unter Karl Panzner Anna Kämpfert,

Ilona Durigo, Matthäus Roemer, F. Plaschke (ein famoser Elias), von einheimischen Solisten Marie Casten-Otto, Paula Meyer, Frau Wolter-Pieper, die Herren Tobi, Guillaume, der Organist F. C. Hempel mit. Die Aufführung des Musikvereins wurde als volkstümliche Veranstaltung wiederholt. Da der städtische Musikdirektor infolge einer Verletzung der Hand verhindert war, so leitete Otto Reibold die Aufführung, sowie den folgenden Musikvereinsabend, an dem er die „Faust“-Symphonie von Liszt (Tenorsolo R. Batz) zu einer klangschönen, temperamentvollen Wiedergabe brachte, während Severin Eisenberger das d-moll Klavierkonzert von Brahms fein ausgearbeitet, allerdings mehr sensibel empfunden als großzügig, rassig vorführte. Bemerkenswert war ferner die Vorführung der Serenade mit Solocello (Karl Klein) des bereits vergessenen Volkmann in einem den Romantikern gewidmeten Orchesterkonzerte, das Reibold dirigierte, der Tschaikowsky-Abend (viertes Orchesterkonzert) unter Panzner mit dem slavischen Marsch, der Valse mélancolique und den interessanteren Variationen aus der G-dur Suite, ganz wunderbar fein ausgearbeitet, als unbekannten Werken, ferner dem Klavierkonzert, das in Ella Jonas-Stockhausen eine technisch vielvermögende, intelligente Ausdeuterin fand, sowie der „Ouverture solennelle 1812“, die mit elementarer Klangpracht und verblüffenden Klangeffekten vorgeführt, unbeschreiblich wirkte. Als besonderes Ereignis in unserem Musikleben ist das Gastspiel der Meininger Hofkapelle unter Max Reger anzusprechen. Regers „Vier Tondichtungen nach Böcklin“ erzielten einen Achtungserfolg. Mehr noch als die Ausführung dieser eigenen Werke zeigte diejenige der d-moll Symphonie von Bruckner freilich, daß Reger kein geborener Dirigent ist. Der erste Kammermusik-Abend des Musikvereins führte Artur Schnabel, Carl Flesch, Jean Gerardy nach Düsseldorf. Sie boten einen Trioabend mit Brahms, Beethoven, Schubert — auserlesene Gaben.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im 2. Konzert der Elberfelder Konzertgesellschaft bewies Franz von Vecsey mit der virtuoson Ausführung der spanischen Symphonie von Lalo und Saint-Saëns' Introduction und Rondo, daß er seit seinem ersten hiesigen Erscheinen sich zu höchster Kunst entwickelt hat. In Eve Simony-van't Hoff lernten wir eine für den Ziergesang begabte Künstlerin kennen. Zum Schluß gab es Mahlers unter Hans Haym trefflich ausgeführte vierte Symphonie mit Sopransolo. Im 1. Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft erzielte die Meininger Hofkapelle unter Max Reger besonders mit Brahms' „Dritter“ einen vollen Erfolg. Als eigene Komposition Regers bildeten seine Hiller-Variationen und Fuge den Schluß. Das 2. Solistenkonzert war ein Lieder- und Balladen-Abend des hier außerordentlich beliebten Meistersingers Johannes Messchaert, der namentlich mit den von Julius Röntgen bearbeiteten sechs niederländischen Volksliedern jubelnden Beifall errang. F. Schemensky

FRANKFURT A. M.: Eine alte Novität stellte das Hock-Quartett in seinem zweiten Abend zur Diskussion: ein Streichsextett in

f-moll von Luigi Boccherini aus dem Manuskriptenbesitz des — kürzlich verstorbenen — Dr. Erich Prieger in Bonn. In einem längeren Geleitwort sprach Dr. Prieger den Wunsch aus, daß man dem Schaffen Boccherini's mehr Beachtung schenken sollte. Durch das harte Urteil von Spohr, der „das Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonieen“ tadelte, sei Boccherini ganz unbekannt geblieben. Vielleicht also sichtet eine kundige Hand aus dem fast überreichen œuvre Boccherini's die Perlen. Sie werden zwar weniger in der anspruchsvollen Öffentlichkeit bestehen, die neben aller Grazie und Sauberkeit der technischen Faktur doch mehr Innerlichkeit, mehr herzliche Wärme verlangt, vielmehr würden sie in der häuslichen Musikpflege eine gefällige und geistreiche Unterhaltung bieten. Das war der Eindruck, den man von dem vorgetragenen Werke mit nach Hause nahm. Es wurde von den Herren des Hock-Quartetts sowie von A. Allekotte (Bratsche) und A. Weiser (Cello) mit bemerkenswerter Anmut und Tonschönheit vorgetragen. Vorher hörte man die Beethovensche Serenade für Flöte, Geige und Bratsche in D-dur, op. 25 (Herr Naumann blies die Flöte) in sehr beifallswürdiger Wiedergabe. — Die Bachgemeinde führte das vierte brandenburgische Konzert und die Trauerode auf. Egon Pollak, der neue Leiter dieser Vereinigung hatte mit dem im wesentlichen aus Liebhabern bestehenden Orchester und dem kleinen Chor eifrig studiert; so hörte man eine abgerundete Wiedergabe. Als Solisten machten sich die Damen Ernesta Hutt-Delsarta (Sopran), Minnie Sardot (Alt) und die Herren Ph. Carstens (Tenor), Julius Schüller (Baß), Hans Lange (Violine), A. Könitz und H. Siebrecht (Flöte) sehr verdient, am Flügel waltete der treffliche Begleiter Paul Meyer seines Amtes. — Aus der Reihe der Liederabende ist vor allem des Frl. Stephanie Schuster zu gedenken. Ein gutes Programm, in dem Novitäten von Kowalski starke Eindrücke hinterließen, wurde hier mit musikalisch intelligentem Vortrag ausgeführt. Frl. Schuster sollte nur den Sitz ihrer ausgiebigen Stimme in der Höhe besser festigen. — Im Konzert des Sängerkhors vom Lehrerverein brachte Professor Max Fleisch zwei Männerchöre aus Beethovens „Ruinen von Athen“ und Grétrys „Geizigen“, Nurredin's Traum aus dem „Barbier von Bagdad“, sowie das größer angelegte Chorwerk „Der Wald“ von Bernhard Scholz, eine Art Seitenstück zu Nicodés „Meer“, sehr klangschön zum Vortrag. Als Solisten hielten sich die Koloratursängerin Thekla Bruckwilder und der Tenorist Schildbach-Arnold sehr wacker. — Der Schulersche Männerchor zeigte in einem Volkslieder-Abend seine gute gesangliche Erziehung, die er Prof. Trautmann verdankt. Neben der tüchtigen Sopranistin Alice Lenné gefiel hier die temperamentvolle Geigerin Serrata sehr. — Der Frankfurter „Liederkranz“ beging das 75jährige Jubiläum der Mozartstiftung mit einem Festkonzert. Die Mozartstiftung ist eine der größten deutschen musikalischen Stiftungen (Kapital 225000 Mk.). Sie ist zum Andenken an das erste deutsche Sängerfest 1838 entstanden. Zu ihren Stipendiaten zählen eine Reihe der besten Namen des

heutigen Musiklebens, z. B. M. Bruch, Fritz Steinbach, Engelbert Humperdink, Ludwig Thuille, Gustav Trautmann. Ferdinand Bischof, der anlässlich dieser Festlichkeit zum königlichen Musikdirektor ernannt wurde, hatte in seinem Programm Werke der Stipendiaten berücksichtigt. Als Solisten gaben Willy Heß, der das d-moll-Konzert von Max Bruch mit seiner wundervollen Geigenkunst interpretierte, und Frau Cahier, deren pastoser Alt immer noch Bewunderung erregt, der Veranstaltung einen festlichen Glanz.

Karl Werner

H A A G: Zum ersten Male sang hier die vorzügliche Altistin der Wiener Hofoper, Frau Cahier, mit dem Concertgebouw-Orchester und in einem eigenen Liederabend. Ihre meisterhafte, stimmungreiche Wiedergabe der Alt-Partie in Mahlers „Lied von der Erde“ machte einen unvergeßlichen Eindruck. Nicht weniger großartig war, was sie uns mit ihren Liedervorträgen bot: der durchaus vollendete Ausdruck großzügigen, reifen künstlerischen Empfindens; es war sowohl klanglich als gesangstechnisch ein Hochgenuß. Die Tenorpartie im Mahlerschen Werk sang Otto Wolf ebenfalls ausgezeichnet; die ganze Aufführung des Concertgebouw-Orchesters unter Leitung von Willem Mengelberg war in jeder Hinsicht vollendet und führte die an wundervollen Schönheiten so reiche Komposition aufs vorteilhafteste ein. Im 2. Konzert des genannten Orchesters entfachte Elly Ney-van Hoogstraten die Begeisterung des Publikums mit ihrem echt musikalischen, sprühenden Vortrag des 2. Brahms'schen Klavierkonzertes und ihrer Wiedergabe der „Burleske“ von Richard Strauß. Im 3. Konzert erregte die Aufführung der Schlußszene aus Strauß' „Salome“ sogar die moralische Entrüstung biederer Gemüter; allerdings gab die ungemein realistische Auffassung von Aino Ackté dazu einige Veranlassung. Wiewohl wir der Interpretation der Sängerin absolut nicht beistimmen können, fordert ihre eminente Kunst der Wiedergabe ungeteilte Bewunderung. Im übrigen paßt die Schlußszene nicht in den Konzertsaal. Technisch tadellos, aber im Vortrag etwas süßlich und sentimental war Joan Manéns Vortrag von Lalo's „Symphonie espagnole“. Das 5. Konzert endlich (genauer gesagt das erste Konzert der Serie C) brachte nur Orchesterwerke von Vivaldi, Mozart, Beethoven und Brahms. Diese Serie C bietet nur sogenannte „Philharmonische Konzerte“, d. h. ohne Solisten: ein Versuch, das Publikum zu überzeugen, daß auch solche Konzerte etwas wert sind. Ob es aber gelingen wird, unser an Solisten gewöhntes Publikum zu lehren, daß Konzerte ohne Solisten durchaus nicht minderwertig zu sein brauchen, wird die Zukunft ausweisen; jedenfalls war das erste Konzert nur mäßig besucht, wiewohl das Concertgebouw-Orchester hier einen großen Ruf hat. — Kleine Konzerte gibt es wieder in Hülle und Fülle; nur die allerwichtigsten seien hier erwähnt. Unser talentvoller Pianist Willem Andrießen gab eine Wiederholung von Max Regers Bach-Variationen op. 81 und bot durch seine großzügige, technisch - meisterhafte und klare, plastische Wiedergabe viel Genuß. Schuberts Wandererphantasie, in der Wiedergabe noch etwas unreif, aber musikalisch mitempfunden, und

César Francks Prélude, Air et Final, äußerst farbenreich und geschmackvoll vorgetragen, bildeten die übrigen Programmnummern. — Genußreich verlief auch das von dem Pianisten Karel Textor und dem Cellisten Charles van Isterdael veranstaltete Konzert, das Sonaten von Julius Röntgen und Saint Saëns, Klavierwerke von Brahms und Liszt, Stücke für Cello und Klavier von Tournemire brachte. — Mit dem Pianisten Hans Goemans gab der Deklamator Brettani einen Vortragsabend; die schöne Wiedergabe von Strauß' „Enoch Arden“ war von ergreifender Wirkung. — Klavierabende von Imre von Keéri-Szántó, Norman Wilks, Jean Chiapusso, Vera Broch und Arthur Shattuck seien hier nur im Vorbeigehen erwähnt; von den Liederabenden nennen wir das Konzert von Malvina Franchilucci, einer Sängerin von vorzüglichem Können, natürlichem Empfinden und sehr musikalischer Ausbildung. — Auch die Kammermusik wird wiederum fleißig geübt. Das Flonzaley-Quartett vermittelte u. a. die Bekanntschaft mit Schönbergs Quartett op. 7; das Petersburger Streichquartett führte ein russisches Programm aus (Tschaikowsky, Glière und Juon); die Böhmen brachten mit Paul Weingarten Dvořák's Quartett op. 83. — Mit dem Residentie-Orchester gab Adolf Busch einen schönen, reifen Vortrag des Violinkonzertes von Beethoven; weiter vermittelte uns dieses Orchester die erste Aufführung von Richard Strauß' „Festlichem Präludium“.

Herman Rutters

H A M B U R G: In einem Orchesterkonzert, das der Geiger Theodor Spiering dirigierte, ohne bei dieser Gelegenheit Dirigenteneigenschaften von irgendwie hervorragender Bedeutung zu dokumentieren, hörte man zwei umfangreichere Werke der amerikanischen Komponistin Amy Beach: eine nette, gelegentlich etwas geschwätzig, aber in ihrem künstlerischen Niveau immerhin höchst respektable Symphonie, zu der Amy Beach anscheinend durch italienische Reminiszenzen angeregt worden ist, und ein Klavierkonzert, das die Komponistin selbst spielte. Dies Klavierkonzert, das auf den Bahnen Liszts wandelt, ist das kräftigere und trotz des Vorbildes selbständigere Stück. Ein wirkliches, ganz sauberes Klavierkonzert ohne weitere Nebenabsichten und ohne andere als die durch das Instrument bedingten Rücksichten. Zum Schluß des Abends brachte Herr Spiering, ein Fortissimo-Dirigent von nur geringem Klangsinn, Hauseggers ziemlich laute, aber in all ihrem jugendlichen Überschwang doch sehr sympathische „Dionysische Phantasie“. — Die größeren Orchesterkonzerte beschäftigten sich mit Beethoven; Hausegger wiederholte die Neunte Symphonie, Nikisch feierte einen seiner größten und zugleich berechtigten Triumphe mit einer ganz unbeschreiblich feierlichen Wiedergabe der „Eroica“. Eine Enttäuschung an diesem Abend war Ossip Gabrilowitsch, der das Es-dur-Konzert doch vorwiegend in kleinem Stil, pianistisch-spielerisch erledigte und namentlich im Adagio sich in einem himmelweiten Abstand von dem gefühlsinnigen orchestralen Ausdruck bewegte, in den Nikisch diesen Teil spannte. — Ein Lieder- und Duetten-Abend, den Eva und Hans Lissmann veranstalteten, zeigte, daß bei

der Verteilung der künstlerischen Güter die Schwester besser weggekommen ist als ihr Bruder, dem die Natur doch nur eine etwas schwächliche und nicht gerade sehr glücklich sitzende Tenorstimme von minderer klanglicher Anmut mitgegeben hat. — Hedwig Franzillo-Kauffmann erbrachte in ihrem eigenen Konzert, das sie unter Wilhelm Ammermanns Mitwirkung gab, den Beweis, daß sie jenen wenigen Bühnensängerinnen beizuzählen ist, die auch in „Zivil“, d. h. auf dem Konzertpodium, künstlerisch gute Figur machen. Nicht nur mit den Parade-Arien aus „Lakmé“ und „Rigoletto“, aus „Lucia“ und „Ernani“, sondern auch in Liedern von Schubert und Schumann bestand die graziöse, geschmackvolle Sängerin sehr ehrenvoll. — Im übrigen nähern wir uns mehr und mehr dem „Idealzustand“ der auf denselben Abend gehäuften Konzerte. Das ist das sicherste Mittel, um den wenigen, die noch Freude an der Musik haben, diese Freude gründlich auszutreiben. Ein Eindruck verdrängt und erdrückt den anderen, längst bevor er sich dauernd festsetzen könnte, bleibende Erinnerungen gibt es überhaupt nicht mehr, die Geschäftsmäßigkeit des Kunstbetriebes verschlingt die Kunst selbst. Alle Beteiligten: die Großen und die Kleinen, die Könner und die Nichtkönner, die Kritiker und die Kritisierten, leiden gleichmäßig unter solchen wahrhaft desolaten Zuständen, denen vielleicht nur noch durch einen herzhaften, energischen Streik zu begegnen wäre. Heinrich Chevalley

KÖLN: Mit hier noch unbekannten Werken gestaltete sich das 4. Gürzenichkonzert zu einem Mozartabend, und man war der Konzertleitung für die Spenden reiner edler Musik dankbar. Als Hauptwerk fand die große Messe in c-moll unter Fritz Steinbachs sieghaft beredter Führung eine zumal auch in Chören und Orchester höchst eindrucksvolle Ausführung. Die von Mozart in den damals fertiggestellten weiten Teilen am 25. August 1783 zu Salzburg in der Peterskirche schon aufgeführte, dann aber nicht zu Ende komponierte Messe hat bekanntlich in Aloys Schmitt einen nicht minder sachverständigen wie pietätvollen Ergänzer und Bearbeiter gefunden. Wie das Ganze sich nun präsentiert, freut man sich der wehevollen Schönheit und des erhabenen Stils, wobei der Einschub an farbenreich warmem Element im Charakter der italienischen Kirchenmusik als klangliche und stimmungsfördernde Wertsteigerung empfunden wird. Mit ihrem schönen feinkultivierten Sopran war Gertrude Foerstel an der Spitze der Solisten eine höchst schätzbare Kraft, hinter der Maria Peregrinus künstlerisch um einige Grade, aber an Stimme und Vortragseifer nicht zurückstand, während als nicht völlig ausreichender Tenor Franz Müller und als Bassist Karl Rost verdienstlich wirkte. Zuvor hatte Steinbach mit der gleichfalls von Schmitt für Streichorchester und Orgel bearbeiteten, für die mechanische Orgel ursprünglich gedachten Phantasie f-moll und der Serenata notturna — Solisten: Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz, Franz Tischerzeit — köstlich ausgearbeitete Gaben gebracht. — Daß der Kölner Männergesangsverein in guter künstlerischer Form ist, bewies er mit seinem jüngsten, unter dem trefflichen Dirigenten

Josef Schwartz ein reichhaltiges, gewähltes Programm glänzend absolvierenden Konzerte, bei dem die Geigerin Edith v. Voigtländer als erste Solistin exzellierte und weiter anstelle der absagenden Grete Merrem von Dresden die biesige Opernsängerin Marie Fink einige freundliche Spenden bot. — Sehr erfolgreich wirkte nach verschiedenen Richtungen bei ihrem Liederabend die glücklich beanlagte und vornehmen künstlerischen Zielen zugewandte Sängerin Marie Lydia Günther, deren tiefere Stimmlage indes noch ertragsfähiger zu gestalten ist. — Viel berechtigten Beifall fanden auch bei ihrem Sonaten-Abend die Geigerin Katharina Bosch und der Pianist Julius Weismann, ebenso in der Musikalischen Gesellschaft der Amsterdamer Niel Vogel mit seiner hervorragenden Behandlung der Viola d'amore und nicht zum mindesten das mit einem in erster Linie russischen Programm aufwartende Petersburger Streichquartett. Paul Hiller

LEIPZIG: Mit einem zweiten Brahmsabend als 7. Konzert setzte das Gewandhaus den auf vier Abende angelegten Brahmszyklus dieses Konzertwinters fort. Wie gut der späteste Klassiker bei Nikisch, dessen reine Musikalität nicht von der geistigen Durchdringung zu trennen ist, aufgehoben ist, bedarf hier keiner Worte weiter. So genügt die Mitteilung des Programmes: A-dur Serenade (ohne Geigen, No. 2), zweite Symphonie und das Violinkonzert, dessen tüchtiger Mittler der Gewandhauskonzertmeister Wollgandt war. — Die Windersteiner, die sich verdienstlicherweise häufig der Lebenden annehmen, führten in ihrem 4. Philharmonischen eine Symphonische Phantasie für Orchester mit Orgel (M. Fest) von dem Wiener Komponisten R. Stöhr vorzüglich auf, ein recht klangsinnliches Werk, das für Leipzig noch neu war. Téliémaque Lambrino spielte das b-moll Klavierkonzert von Tschaiakowsky so frisch und blutwarm, daß man im ersten Satz über manche technische Widerhaarigkeiten gern hinweghörte, zumal da man sich gewiß war, daß der beliebte einheimische Pianist sonst gerade in dieser Hinsicht gewöhnlich untadelig ist. Den Abschluß dieses Konzertes bildeten R. Schumanns vierte Symphonie und Webers Klavierkonzertstück. — Von den Streichervereinigungen sei heute des Würzburger Streichquartetts gedacht, das hier zum erstenmal einkehrte; zu Brahms' c-moll Klavierquartett hatte es den tüchtigen G. Zscherneck gewonnen und brachte unter anderem das gediegene und formensichere e-moll Streichquartett op. 15 von Adolf Sandberger, dem bekannten Münchener Musikforscher, mit. — Die Leipziger Madrigalvereinigung (Leitung: der Unterzeichnete) wurde von der Tageskritik zu fleißigem Weiterstudium ermutigt. Das Programm war absichtlich auf alte und neue Musik eingestellt worden und lautete hauptsächlich auf Madrigale und Chansons aus dem 16. und 17. Jahrhundert, eine Altarie von Bach (Maria Schultz-Birch), Lieder von H. Wolf (Vera Schmidt) und gemischte Chöre von St. Krehl und R. Stöhr. — Eigene Abende: Nach Artur Schnabel, über den die Diskussion geschlossen ist, kam der treffliche Severin Eisenberger ausschließlich mit Brahmschen Werken, kamen

von Pianisten ferner der feingestimmte P. O. Möckel mit allzu „modernem“ Programm für unser „konservatives“ Leipzig, der hier noch unbekannte tüchtige Kraftspieler R. Buhlig und, auf zwei Klavieren, die gediegenen Geschwister Sutro unter anderem mit zwei feinen Stücken im Fugenstil (op. 19) von Pierre Maurice und einer reichlich epigonenhaften Sonate (op. 22) von R. Roessler. Die Geigerzunft war durch zwei tüchtige junge Künstler vertreten: durch den allbekannten hervorragenden M. Elman, der leider ein stillos zusammengestoppeltes Programm mitbrachte, und den hier noch unbekannten Roderick White, der sich zu einem fein verinnerlichten Künstler zu entwickeln scheint. Gabriele Wietrowetz, die mit Robert Kahn konzertierte, entging mir leider. Durch sein Eintreten für Loewes Balladen erwarb sich der in Leipzig sehr geschätzte Walter Soomer ein großes Verdienst, wogegen wir von Tilly Koenen einmal die berühmte *variatio delectans*, möglichst auch auf die Lebenden gerichtet, erwarten durften. Im umgekehrten Verhältnis zu dieser großen Kunst stand der Liederabend von Maria J. Kolb, d. h. ihr Programm war von erlesener Kultur, wogegen die Ausbildung ihrer schön bestellten Stimme noch in den ersten Anfängen steckte. Dr. Max Unger

LONDON (November): A. Orchesterkonzerte. Mit Spannung sah man der Eröffnung der Konzerte der Philharmonic Society unter Mengelberg entgegen, der Richard Strauß' „Festliches Präludium“ hier aus der Taufe hob. Das Orchester war aus diesem Anlaß auf 150 Mitwirkende, der Streichkörper allein auf 96 Spieler verstärkt worden. Man hat von der klangprächtigen Wiedergabe einen starken, jedoch keinesfalls überwältigenden Eindruck davongetragen. Die Aufnahme war enthusiastisch. Mengelberg, der auch Wagners „Kaisermarsch“, Beethovens „Fünfte“ und Percy Graingers effektvollen Mock-Morris-Tanz interpretierte, wurden lebhafte Ovationen bereitet. Als Solisten traten in dem Konzert Frau Kirkby Lunn, die „Gerechter Gott“ aus „Rienzi“ sang, und Joan Manén in Lalos „Symphonie Espagnole“ mit Erfolg auf. — Der rührige Henry J. Wood führte mit dem tüchtigen Queens Hall-Orchester Max Regers „Konzert im alten Stil“ op. 123 zum erstenmal in London auf. Die zahlreichen Feinheiten des Werkes und besonders der starke, maskuline Einschlag des Finales haben entschieden Eindruck gemacht. Sehr schön wurden auch die zartempfundnen Stellen des Largo in a-moll herausgearbeitet. Das zweite Hören von Sir Hubert Parry's Symphonie in h-moll befestigte den ursprünglichen Eindruck: gesundes Können, ehrliches Wollen ohne besonders hervorstechende Eigenart. Doch sei die robuste Männlichkeit gelobt. Der Komponist selbst dirigierte. Ernst von Dohnányi spielte Beethovens 4. Klavierkonzert in wahrhaft klassischem Geiste und das Recital endete mit Mousorgskys Orchester-Phantasie „Une nuit sur le Mont Chauve“. — Das Mont Symphony Orchestra, das sich immer mehr zum vortrefflichsten Orchesterkörper der Siebenmillionenstadt emporarbeitet, gab ein Edward Elgar-Konzert unter der Leitung des ausgezeichneten

Musikers Landon Ronald. Er brachte die Londoner Erstaufführung von Elgars neuer symphonischer Studie „Falstaff“ in c-moll, op. 68. Man erhielt einen noch weit bedeutenderen Eindruck als von der Wiedergabe beim Musikfest in Leeds. Das wundervolle Werk mit seinen zahllosen Schönheiten und seinem überwältigenden Humor gehört zu den geistreichsten Erzeugnissen moderner Orchestermusik. Elgar geht im Illustrieren sehr weit, man hat tatsächlich den Eindruck orchestraler Purzelbäume. Der Schönheitssinn wird jedoch nie verletzt. Außer den „Enigma“-Variationen brachte Ronald noch Elgars prächtige Zweite Symphonie, den ekstatischen Sang an die Freude und Verzückung, eine ungemein vitale Schöpfung, an der man bei jedem neuen Hören weitere Schönheiten entdeckt. Es war jedenfalls die vollkommenste Interpretation, die man bisher hier gehört hat. Sowohl dem Komponisten wie auch dem Dirigenten wurden begeisterte Ovationen dargebracht. Bei einer Wiederholung des Konzertes interpretierte die ausgezeichnete Sängerin Muriel Foster Elgars anmutige „Sea-Pictures“ (Seebilder). — Die konservative Politik der Direktoren des London Symphony Orchestra bewährt sich finanziell recht gut, denn diese Konzerte haben großen Zulauf. Steinbach dirigierte mit großer Verve und Plastik Wagners „Faust“-Ouvertüre, Strauß' „Tod und Verklärung“ und Beethovens „Achte“. Isolde Menges, eine 19jährige Geigerin, gab mit schönem Gefühl Beethovens Violinkonzert wieder. Wenn sie auch noch stark entwicklungsbedürftig ist, so hat man es in ihr zweifellos mit einer individuellen Persönlichkeit zu tun. — Das Queens Hall Orchestra unter Wood führte nach einem der slavischen Tänze Dvořák's Brahms' „Vierte“ in e-moll auf und brachte besonders den Schlußsatz durch seine klare, hinreißende Wiedergabe zu monumentaler Wirkung. Bis vor kurzem hat diese Symphonie noch als die „unverdaulichste“ Brahms' gegolten, und erst nach und nach geht den Londonern das Verständnis für ihre Tiefe und herbe Schönheit auf. Außerdem spielte Wood Maurice Ravels „Spanische Rhapsodie“, eine größtenteils feine, stellenweise exotische, stets jedoch fesselnde und eigenartige Musik. Als Solist entfaltete Mischa Elman in Tschaikowskys hier sehr beliebtem Violinkonzert in D seine hoch entwickelte Kunst. — Zu bedauern ist, daß die Philharmonic Society nach ihrem hundertjährigen Bestande mit einem Konzert britischer Komponisten hervortrat, das keineswegs repräsentativ für die heutige Schule war, indem z. B. Elgar, Delius, Ethel Smyth durch ihre Abwesenheit im Programm auffielen. Die Orchesterwerke waren, wenn auch teils ansprechend, so doch nicht imponierend: Arnold Bax' Orchesterskizze „In the Faery Hills“, Holsts realistische Orchesterskizze „In the Street of Onled Nails“, Vaughan Williams „dritte Norfolk-Rhapsodie“. Frederic Austins Symphonie in E ist ein entschiedener Mißgriff. Die Lichtseite des Abends waren die Darbietungen des Chores, der Oriana Madrigal Society, der unter Leitung von C. K. Scott anregende Kompositionen von Parry, Stanford und Balfour Gardiner sang. — Das London Symphony Orchestra

bescherte uns in seinem letzten Recital unter Steinbachs temperamentvoller Leitung Schumanns selten gehörte „Genoveva“-Ouvertüre, Mozarts Symphonie in Es, Händels Streichkonzert in d-moll No. 10 und am Schlusse Brahms' Vierte Symphonie in e-moll, für die, wie wir bereits feststellen konnten, Interesse und Verständnis zusehends wachsen. — Henry Wood gebührt das Verdienst, in dem letzten Samstag-Konzert des wackeren Queens Hall Orchestra den Versuch gemacht zu haben, die „Phantastische Symphonie“ Berlioz' der Vergessenheit in Babylon zu entreißen. Das Werk ist seit der letzten denkwürdigen Aufführung unter Weingartner 1902 hier nicht wieder gehört worden. Der letzte Satz, vielleicht das ganze Programm verletzen vor langer Zeit puritanische Gefühle, heutzutage ist man jedoch hiezulande darüber hinaus. Die Interpretation war nicht ganz auf der Höhe, wohl infolge des nicht genügend starken Orchesters, und es steht neuerdings zu befürchten, daß die „Phantastische“ kein Repertoirewerk wird. Das Konzert wurde mit der „Kamarinskaja“-Suite von Glinka eröffnet und mit der Suite aus Strawinsky's Ballett „Der Feuervogel“ beschlossen. Dazwischen spielte der überaus tüchtige Percy Grainger Saint-Saëns' Klavierkonzert in g-moll No. 2. — B. Chorkonzerte. Die a cappella-Produktionen des Smallwood Metcalfe-Chores sind stets anregend. Er erzielt mit Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts und mit modernen a cappella-Werken äußerst intime Wirkungen. Eine impressionistische Novität von G. W. Alcock fand so starken Beifall, daß sie wiederholt werden mußte. — Die Konzerte der Royal Choral Society in der riesigen Albert-Hall unter der Leitung von Frederick Bridge sind sozusagen eine nationale Institution geworden. Sie repräsentieren in ihren Programmen und auch in den Darbietungen den konservativen Geist des Britenreiches. Alljährlich beginnen sie ihre „season“ mit Mendelssohns „Elias“, neben Händels „Messias“ wohl das populärste Oratorium in ganz England. Das veraltete Werk wird hier stets verjüngt durch die dramatische Wiedergabe der Baalpriesterchöre. Warum die Königliche Chorgesellschaft eine derartig unbedeutende Komposition wie Saint-Saëns' „Gelobtes Land“ aufführte, bleibt ein Rätsel. Die tüchtigen Leistungen der beliebten Solisten Ruth Vincent und Lloyd Chandos konnten es nicht retten. Die Wiedergabe der Kantate „A Tale of Old Japan“ (Eine Geschichte aus dem alten Japan) des leider so früh verstorbenen Coleridge-Taylor ließ zu wünschen übrig. — Dagegen wurde die pittoreske Schöpfung von der London Choral Society mit Elan und schönem Erfolg zur Wiederholung gebracht. Diese tüchtige Vereinigung, die unter der Führung des wackeren Arthur Fagge steht, pflegt die Tradition des besten englischen Chorgesanges und hat viele neue Kompositionen aus der Taufe gehoben. Das nochmalige Hören von Wolf-Ferraris Kantate „Vita Nuova“ bestätigte den ersten Eindruck: schöne lyrische Einzelheiten, aber gänzlicher Mangel an Individualität. — Zuletzt wollen wir noch die Aufführung von Sgambati's selten gehörtem „Requiem“ durch den strebsamen Alexandra Palace Choir unter Allen Gill

erwähnen. — C. Kammermusik. Diese Konzerte waren überaus zahlreich. Die Classical Concert Society veranstaltete im Laufe des Monats nicht weniger als 5 Recitals, die sich zahlreichen Besuches erfreuten. Es ist ein stets wachsendes Interesse und Verständnis für gute Kammermusik festzustellen. Das Rosé-Quartett glänzte wieder in Beethoven, das Klingler-Quartett in Mozart und Beethoven (a-moll op. 132). Als Solisten waren George Henschel, die Schwestern Harrison, Leonard Borwick und Fanny Davies sehr erfolgreich. Das tüchtige, novitätenfreudige Wessely-Quartett machte uns mit dem neuen Quartett von W. H. Reed in C, No. 4, einer nicht uninteressanten Arbeit, bekannt. Starkem Interesse begegnete die Aufführung des Music Club von E. W. Korngolds Violin-Sonate in G op. 6 (L. N. Zsolt Geige, Richard Epstein am Klavier.) Den stärksten Eindruck machte der schöne langsame Satz. Das komplizierte Werk konnte auf kein unmittelbares Verständnis rechnen, doch ist jedenfalls der Respekt vor dem jungen Komponisten gewachsen. In dem gleichen Konzert sang Hermann Gura und erntete lebhaften Beifall. Sehr genußreich war das warme Spiel des St. Petersburger Streichquartetts in Mozart und Beethoven (op. 131). Die Interpretationen von Glières Quartett in a-moll und Glazounoffs in d-moll fanden besonders enthusiastische Aufnahme. Dem Überwiegen des Auslandes auf dem Gebiete der Kammermusik sollen die British Chamber Music Players steuern, die Beethovens Klaviertrio op. 70, No. 2 und Stanfords Klaviertrio in g-moll mit löblichem Eifer spielten. Auch das „London Trio“ und die „Twelve O'clock Concerts“ sind britisches Gewächs und ganz entschieden respektabel in ihren Leistungen. Allerdings ist das Ausland auch bei ihnen unentbehrlich. — D. Solisten. Aus ihrer erdrückenden Überfülle können wir nur die wichtigsten hervorheben. Am Klavier zeichnete sich Dohnanyi aus. Er spielte Schuberts Sonate in D, op. 78, und außerdem vier eigene Rhapsodien, op. 11, die typisch ungarisch sind, jedoch nach einem einmaligen Hören noch kein endgültiges Urteil gestatten. Irene Scharrer ist eine von Londons tüchtigsten Pianistinnen; sie begeisterte in einem Chopin-Programm. Chopin bleibt auch der Abgott Pachmanns, der die sehr geräumige Queens Hall mit seinen Recitals bis auf den letzten Platz füllt. Auch Adela Verne findet stets eine enthusiastische Zuhörerschaft und riß mit Chopin und Beethoven hin. Tüchtiges Können als Beethoven-Interpret bewies Howard Jones, der bisher als Brahms-Spezialist aufgetreten war. Genußreiches Cellospiel haben wir dem begabten Australier Arnold Trowell zu verdanken, der u. a. eine Sonate von Andrea Caporale aus dem 17. Jahrhundert zu Gehör brachte. Von den überaus zahlreichen Liederkonzerten seien das prachtvolle Zusammensingen von Elena Gerhardt und Paul Reimers besonders in Dvořák erwähnt. Ein wahres Verdienst um moderne deutsche Liederkomponisten hat sich Reinhold v. Wahrlich mit seinem groß angelegten Programm erworben. Er brachte eine ansehnliche Reihe von Liedern Robert

Kahns (op. 27, Texte von Gerhart Hauptmann), Konrad Ramrath (op. 23), Otto R. Frank (op. 5), Rudolph Bergh (op. 34, 35, 36), Rudolf Zwintscher, Heinrich van Eyken (op. 27) und Richard Wetz (op. 30, 26, 5) zu Gehör. Am besten wohl wirkte er im „Arbeiter“ und „Mondschimmer“ von Ramrath. Wahrlich ist ein überaus feiner, zartempfindender Künstler. Es wäre zu wünschen, daß seine Pionierarbeit von den vielen übrigen deutschen Liederinterpreten in London, die sonst meist nur die sicheren, ausgetretenen Pfade wandeln, nachgeahmt würde. Die Ehren teilte mit ihm der ausgezeichnete Klavierbegleiter G. O'Connor-Morris.

L. Leonhard

MAGDEBURG: Im letzten Harmonie-Konzert spielten die „Meininger“ unter Reger; im letzten Konzert des „Kaufmännischen Vereins“ dirigierte Weingartner Beethoven und „Die Gefilde der Seligen“; seine Gattin ersang sich mit Liedern einen intimen Erfolg. Dieses Heranziehen auswärtiger Dirigentengrößen, zu dem der vorhin genannte Verein den Anstoß gab, ist lebhaft zu begrüßen; auch auf musikalischem Gebiete wachsen Geschmack und Urteil, je mehr man ihre Maßstäbe erweitert, und die musikalische Bildung erstarkt, je weiter ihre Grenzen gezogen werden. — Der unter Krug-Waldsee stehende Lehrergesangsverein feierte das Fest seines 75jährigen Bestehens durch ein Vokalkonzert und Zusammenschluß der Lehrergesangsvereine von Halle, Hannover und Weißenfels mit dem Magdeburger Verein. Im letzten Konzerte des Stadttheaters spielte Renée Chemet Saint-Saëns; Dvořáks Symphonie „Lebensfreude“ erzielte einen Achtungserfolg. Nach Georg Schumanns Ouvertüre „Freut euch des Lebens“ glühte der Beifall nur auf — wie ein Lämpchen. Max Hasse

MAINZ: Der Hauptteil der bisherigen Konzertveranstaltungen wurde durch unsere städtische Kapelle bestritten, die in drei aufeinanderfolgenden Symphoniekonzerten unter Albert Gorters ausgezeichnete Leitung eine Auslese musikalischer Genüsse bot. Rameau's entzückende Ballet-Suite in der Mottischen Bearbeitung gefiel ungemein, außergewöhnliches Interesse aber erregte Richard Strauß' neues Opus „Festliches Präludium“ für großes Orchester und Orgel, ein hinsichtlich Ausgestaltung und Durchführung imposant angelegtes, sehr wirksames Werk, dessen pompöse Farbenpracht und meisterliche Instrumentierung die großen Vorzüge seines Schöpfers in hellem Lichte erstrahlen ließen. Bruckners romantischer Symphonie dagegen gelang es nicht, die Aufmerksamkeit der Zuhörerschaft rege zu halten. Charlotte Uhr erbrachte namentlich in drei effektvollen, auf fesselnde Texte komponierten, glänzend instrumentierten Gesängen von Gorter einen Beweis für ihre hervorragende dramatische Begabung und ihre trefflich disziplinierten Stimmittel. Auch Walther Kirchhoff hatte große Erfolge zu verzeichnen, obwohl seine gewaltige Tenorstimme in unserem Hause gelegentlich forciert klang. Von den heutigen Cellisten ist Pablo Casals zweifellos einer der allerersten; das bewies nicht allein seine geradezu verblüffende Fertigkeit, das bewies auch sein gesangsreicher, seelenvoller Ton, der in dieser

unbedingten, makellosen Reinheit seinesgleichen sucht. — In der Liedertafel waren die Böhmen eingezogen, die mit Streichquartetten von Haydn, Beethoven und Dvořák ihren oftbewährten Ruhm aufs neue befestigten. Noch verdient ein Konzert des Philharmonischen Vereins erwähnt zu werden, das neben Beethovens Zweiter ein pikantes Orchesterschizzo von Bernhard Köhler erstmalig vorführte, das der talentierte Sohn des ehemaligen Kölner Baßbuffos im Alter von 16 Jahren komponierte. Als überzeugender Beweis außergewöhnlicher musikalischer Frühreife verdient das Werk besonders hervorgehoben zu werden. Die Wiedergabe unter Kapellmeister Stauffers Leitung machte dem strebsamen Philharmonischen Verein alle Ehre.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Die drei letzten Akademien brachten als Novitäten Max Regers „Konzert im alten Stil“, Korngolds „Schauspiel-Ouvertüre“ und „Festliches Präludium“ von Richard Strauß. Die genannten Werke sind längst bekannt, vor der Arbeit des jungen Korngold muß man aber besonderen Respekt haben, denn hinter dieser schwungvollen, kraftvoll empfundenen und sehr geschickt instrumentierten Musik steht mindestens ein ungewöhnlich starkes und frühreifes Talent. Werke von Berlioz (Harold), Mendelssohn (Hebriden-Ouvertüre) und Schumann (Symphonie in C-dur) wurden wie die Novitäten unter Artur Bodanzkys faszinierender Leitung glänzend wiedergegeben. Als Solisten erfreuten Gustav Havemann, der solide und feinsinnige Geiger, der sowohl Weismanns Violinkonzert wie die einfachen Stimmungsbilder von Stephan Krehl trefflich spielte, Elena Gerhardt, die mit Charme Lieder von Schubert und Schumann sang, und Pablo Casals, der tonschön und mit virtuoser Technik das Cellokonzert Dvořáks und zwei Stücke Glazounows spielte. — Der Musikverein brachte unter der besonnenen Leitung von Felix Lederer Mendelssohns „Elias“ so erfolgreich zur Aufführung, daß diese im Theater als Volksvorstellung wiederholt wurde. — Im Philharmonischen Verein überraschte die 13jährige Alma Moodie durch ihr in der Tat bedeutendes Können. Das Violinkonzert in d-moll von Wieniawski nebst kleineren Stücken spielte die australische Geigerin mit einer Ruhe, Sicherheit und geistigen Gestaltungskunst, die man bewundern mußte. John Forsell, der schwedische Bühnensänger, wirkte sowohl durch seine herrliche und wohlgebildete Stimme als auch durch das sprühende Temperament seines Vortrags. Lula Mysz-Gmeiner erschien als längst bekannte und geschätzte Liedersängerin. Georges Enesco zeigte in seinem wenig männlichen Geigenspiel viel Eleganz und nahezu unfehlbare Technik. Das Cellospiel des jungen Italieners Enrico Mainardi fand im Konzerte des „Liederkranz“ stürmischen Beifall, und sehr hübsch sang Jane Freund. Im 1. Konzerte, das Edgar Hansen mit der „Liedertafel“ gab, zeigten sich erfreuliche Ansätze zu einem erfolgreichen Zusammenwirken. Anna Kaempfert bewährte sich aufs neue als vortreffliche Sängerin. In eigenen Konzerten errangen sich Iduna Choinanus und Berta Morena starke Erfolge. Der einheimische Geiger Otto

Spamer spielt an vier Abenden frei aus dem Gedächtnisse 12 Violinkonzerte. Bis jetzt absolvierte er das Pensum zweier Abende mit Konzerten von Bach, Mozart, Beethoven, Paganini (D-dur), Spohr (Gesangsszene) und H. W. Ernst (f-moll). Clara Bohle unterstützte den Künstler am Flügel. Otto Voß und Fritz Hirt aus Heidelberg werden auch hier sehr geschätzt; vortreffliche Kammermusik boten das Mannheimer Trio (Rehberg, Birkigt, Müller), das Wendling-Quartett aus Stuttgart und das Petersburger Streichquartett. Im Hoftheater gibt es jetzt an manchen Sonntagen Volkskonzerte zu sehr ermäßigten Preisen: Kammer- und symphonische Musik, dazu Lieder und mehrstimmige Gesänge. Das 1. dieser Konzerte, die Felix Lederer leitet, brachte Werke von Haydn, das 2. solche von Mozart.

K. Eschmann

MOSKAU: Am Todestage Tschaikowsky's wurden nach russischem Brauch Totenmessen mit Aufführung von Kirchenkantaten des Meisters abgehalten. — Serge Kussewitski eröffnete seine Sonntags-Matineen mit einer meisterhaften Wiedergabe der „Pathétique.“ Lea Lûboschütz trug Tschaikowsky's Violinkonzert mit virtuosem Elan vor. Die „Francesca“ machte einen würdigen Schluß. — Darauf hörten wir die „Pathétique“ im Konzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Emil Kuper. Serge Tanejew trug Tschaikowsky's „Phantasie“ op. 56 mit Orchesterbegleitung vor. Er wurde als Freund des Verstorbenen und hochverdienter Musiker enthusiastisch begrüßt. — Die Philharmoniker blieben nicht zurück und boten die „Pathétique“ unter Wassili Safonow in wahrhaft erschütternder Wiedergabe. Efrem Zimbalist spielte meisterhaft das Violinkonzert. — Ein Tschaikowsky-Konzert wurde auch von Michael Ippolitow-Iwanow veranstaltet. Die Schüler des Konservatoriums waren die Mitwirkenden. — Das Moskauer Trio (David Schor, David Krein, Rudolph Ehrlich) spielte klagschön Tschaikowsky's a-moll Trio op. 50 „A la mémoire d'un grand artiste.“ Ein bald nach dem Tode Tschaikowsky's entstandenes elegisches Trio von Rachmaninoff wurde ebenfalls von dem Moskauer Trio vorgetragen. — Hors concours steht die wundervolle Wiedergabe des a-moll Trios von Tschaikowsky, an der Wassili Safonow, Efrem Zimbalist und E. Belloussow beteiligt waren. — Im 2. Kussewitski-Konzert führte Arthur Nikisch Tschaikowsky's Vierte vor und ging dann zu Wagner über. — Auch Serge Wassilenko hatte Wagner für sein erstes Konzert gewählt. Frau N. Jermolenko-Juschina trug die Schlußszene aus der „Götterdämmerung“ sehr gediegen vor. — Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft brachte unter Kuper die Faust-Ouvertüre, Bruchstücke aus den Musikdramen und das „Liebesmahl der Apostel“ zur Vorführung. Fr. L. Balanowska, eine herrliche Künstlerin, sang Wagners Lieder in der Instrumentation von Mottl. Ein anderes Konzert war den modernen Franzosen gewidmet. Jacques Thibaud wirkte hierbei mit. Kussewitski hatte die gefeierte Sängerin Felia Litvinne für sein Konzert gewonnen, die auch mit einem Liederabend erfreute. — Kussewitski's Sonntags-Matineen unter

A. Orlow gewinnen an Popularität; sie haben mit Lully und Bach angefangen und sind bei Beethoven angelangt. Wassilenko hatte Wanda Landowska für die Wiedergabe der alten Meister verpflichtet. Einen hohen Genuß bot diese große Künstlerin auch im Verein mit Frau A. Neschdanowa, die altfranzösische Lieder vortrug. — Die Société de concerts d'instruments anciens aus Paris bot höchst interessante Vorführungen. — Alexander Moguilewski (Violine) und Constantin Igumnow (Klavier) veranstalteten eine Reihe von Sonatenabenden. Nikolaus Orlow (Klavier) und B. Sibor (Violine) spielten sämtliche Sonaten Beethovens. Der Pianist Weiß und der Geiger Iltschenko vereinigten sich zu Sonatenvorführungen. — Der Verein zur Förderung der Kammermusik (Eugen Gunst) wirkt erfolgreich. Die polnischen Neuerer Szymanowski, Kryszanowski und Fitelberg kamen letzthin zu Wort. — Der im zweiten Jahre stehende „Moskauer Musikverein“ widmete seinen ersten Kammermusik-Abend Beethoven, den zweiten französischen Tonsetzern; eine „Chanson perpétuelle“ von Ernest Chausson: von einem Streichquartett mit Klavier (Vera Lepaneschnikova) und Gesang (Olga Kitaewa-Tahl) feinsinnig vorgetragen, war eine interessante Novität. — „La Maison du Lied“ hat ihre Tätigkeit mit Schumanns Goethe-Liedern aus Wilhelm Meister, Schumanns „Frauenliebe und -leben“ und einer Liederreihe von Schumann-Körner eröffnet. Marie Olenin-d'Alheim entzückte nicht bloß die Mitglieder ihres Vereins, sondern vermittelte ihre hohe Kunst auch breiteren Schichten durch die Veranstaltung eines allgemein zugänglichen, enorm besuchten Liederabends. — Von Klavierspielern sind hervorzuheben: Julius Iserlies, Nikolaus Orlow und Alexander Scriabin, der seine neunte Sonate und etliche Miniaturen als Erstausführungen bot, in denen er sich wieder als Pfadfinder auf neuen Wegen erwies. Die Sonate fesselte durch den ungewohnten Klang ihrer Harmonieen, ihre mystisch-träumerische Stimmung und ihre dämonisch aufbrausende Leidenschaft.

E. von Tidebühl

MÜNCHEN: Die Konzertgesellschaft für Chorgesang veranstaltete unter Eberhard Schwickerath eine Aufführung von Hector Berlioz' „Fausts Verdammung“, die recht wenig geglückt war. Schwickerath hält immer weniger das, was man sich von ihm, dem der Ruf eines der ersten Chorleiter Deutschlands voranging, versprochen hatte. Unter den Solisten war nur Mientje Lamprecht van Lammen (Margarete) gut; Matthäus Roemer (Faust) versagte stimmlich und gesanglich ebenso wie Alfred Kase umgekehrt im Vortrag versagte; Hans Stadler als Brander genügte. Auf höherer Stufe, wenschon auch nicht auf der der Vollendung, stand der Bruckner-Abend des Lehrergesangsvereins, an dem Hugo Röhr die f-moll Messe und das Te Deum zu guter Wirkung brachte. Von den Solisten: Elfriede Goette, Elisabeth von Pander, George A. Walter und Julius v. Raatz-Brockmann gefiel der Bassist am meisten. Die Münchner Bach-Vereinigung (Alfred Stern) erwarb sich das Verdienst einer wohlgelungenen Kirchen-Aufführung von drei Kan-

taten von Bachs Weihnachts-Oratorium unter Leitung von August Schmid-Lindner, mit Martha Stern-Lehmann, Irene von Dall'Armi, Paul Landry und Alfred Naef als Solisten. Im Chor-Schulverein des Domkapellmeisters Eugen Wöhrle hörte man Altes und Neueres: Chöre von Philipp Dulichius, altenglische Madrigale von Dorland, Bennet, Morley und Ward, einen Chor mit Sopransolo und Klavierbegleitung von Adolf Sandberger, a cappella-Chöre von Anton Beer-Walbrunn, ein Stück aus den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Heinrich Schütz und moderne Lieder von Reger, Heinrich K. Schmid und S. G. Kallenberg (Hedwig Spengel). Sandberger, der Vertreter der Musikwissenschaft an der Münchner Universität, kam auch in einem Abonnementskonzert des Konzertvereins als Komponist zu Wort. Ferdinand Löwe führte da den vor drei Lustren zuerst gehörten symphonischen Prolog „Riccio“ (angeregt durch Björnsons „Maria von Schottland“) zu einem schönen Erfolg. Ebenda erfreute man sich an der prächtigen Serenade für kleines Orchester von Walter Braunfels. Außerdem wäre einer eindrucksvollen Wiedergabe von Bruckners d-moll Symphonie No. 3 und einer Aufführung des Brahms'schen d-moll Konzerts mit Frau Kwast-Hodapp als Solistin gebührend zu gedenken. Während Paul Prill dem Publikum der Volkssymphonie-Konzerte mit größeren Teilen des zweiten Aktes von Wagners „Parsifal“ aufwartete (mit Dr. Roemer, Fr. King aus London und Johannes Kauer als Solisten), machte Johannes Reichert als sehr gewandter Dirigent mit einer eigenen „Nachtmusik“, op. 25, und mehreren Werken von Wilhelm Mauke bekannt: einem „Ora pro nobis“ für Sopran und Orchester (Berta Morena), einem symphonischen Memento vivere „Liliencron“ (dem Andenken des Dichters geweiht) für Tenor (Heinrich Knote) und Orchester und einem Zwiegesang mit Klavierbegleitung „Glück“. — Der „Neue Verein“, der neben seinen literarischen Bestrebungen auch die Förderung musikalischer Begabungen sich angelegen sein läßt, widmete einen Abend der sehr beachtenswerten Lyrik von Richard Mors (Interpreten: Ada Lingenfelder-Stoer, Anna Erler-Schnaudt, Adolf Schoen, Hermann Ruoff). Der Bassist Karl Becker trat zusammen mit dem Pianisten Felix Werner für Roland Bocquet ein (Lieder nach Nietzsche, Hartleben, Dauthendey, W. Hertz und Klavierstücke). Heinrich Schalit führte seine eigenen Klavierstücke „Jugendland“, op. 6, vor. Die junge Klavierspielerin Meta Gutmann spielte zusammen mit dem tüchtigen neuen Konzertmeister des Hoforchesters Wilhelm Wolf u. a. die e-moll Sonate von Ludwig Thuille, Mieczyslaw Horstowski die Klaviersonate op. 103 von Emanuel Moor, Paul Schramm Stücke von Paul Carrière und Fritz Lissauer, Frédéric Lamond die fünf letzten Sonaten Beethovens, die Schwestern Rose und Otilie Sutro auf zwei Klavieren Werke von M. Bruch, Saint-Saëns, A. Arensky, Pierre Maurice und Richard Roeßler (Sonate op. 22). Gottfried Galston, der von seinem Publikum arg überschätzt wird, führte seinen Zyklus von fünf Klaviervorträgen mit den Chopin, Liszt und Brahms gewidmeten drei Abenden zu Ende. Außerdem betätigten

sich am Flügel Moriz Rosenthal (die Brahms'schen Paganini-Variationen ganz glänzend!), der Friedman-Schüler Ignaz Tiegermann, der Stuttgarter Walter Georgii, Jan Sikesz, Richard Buhlig, Alexander Raáb, Mena Töpfer-Nechansky, Karl Roesger und die noch etwas schüchterne Anfängerin Gabriele von Hoeßle (zusammen mit der Hofopernsängerin Mathilde Pfeifer-Rißmann). Während Hermine Bosetti und Otto Schwendy nur Altbekanntes sangen, brachte Josefa Kruis hübsche neue Lieder von Heinrich K. Schmid. Zu nennen sind noch Grete Hentschel-Schesmer, Alice Péroux-Williams und die Wiener Sopranistin Seraphine Schelle. Die von der Gesanglehrerin Susanna Weber-Bell erfundenen W. B.-Resonatoren (D. R. P.), die eine genaue Analyse und Beurteilung des Gesangstons ermöglichen sollen, führte der Professor der Technischen Hochschule Dr. Knoblauch vor, und Anna Henneberg sprach über „Kunst und Praxis für die Opernbühne.“ Von den Geigern, die konzertierte, hatte Eugène Ysaye als Partner Hermann Zilcher, der begabte junge Fritz Rothschild Hans Bruch, Wilhelmine Demharter Oskar Kaul, Ferencz Hegedüs Ella Správka, die die Variationen op. 72 von Glazounoff spielte. In dem Konzert, das Emily Gresser mit dem Baritonisten Hartwig von Wersebe gab, interessierte die Geigerin mehr als der Sänger. Wenig Publikum hatte das Wunderkind Alma Moodie angelockt. Das Violoncello vertrat einzig Georg Wille aus Dresden, von dem Weimarer Kapellmeister E. Latzko unterstützt. Das famose Capet-Quartett aus Paris setzte seinen Beethoven-Zyklus mit op. 18 No. 5 und 6, op. 74, 95, 130 und 131 fort. Aufsehen erregte das Wiener Konzertvereins-Quartett der Herren Busch, Rothschild, Doktor und Grümmer, die — zumal als Mitglieder eines, wenn auch noch so vortrefflichen Orchesters — ganz vortreffliche Kamtermusik machen. Rudolf Bode, der Leiter der Münchener Dalcroze-Kurse, führte seine Schüler und Schülerinnen vor, und zum Schluß sei noch aus dem Grenzgebiete der Ars severior das Konzert der Herren Lorenz Obermaier (Zither) und Heinrich Albert (Gitarre) genannt, die beide ihre Instrumente virtuos beherrschen. Man hörte da u. a. Zitherkompositionen von H. v. Herkomer.

Rudolf Louis

PPRAG: Im letzten Berichtsmonat waren wir in allen unterschiedlichen Abarten des Konzertbetriebes reichlich gesegnet. Die Liste der in dieser Zeit in Prag konzertierenden Künstler würde das erweisen. Es empfiehlt sich aber, die Spreu vom Weizen zu sondern und so sei denn auch diesmal wieder nur eine sorgfältige Auslese getroffen, selbst auf die schreckliche Gefahr hin, daß die Übergangenen, in ihrem Künstlergnadenum verletzt, gegen mich verschnupft sein werden. Mit den Geigern konnte man durchwegs zufrieden sein. Huberman, Flesch und Kocian sind anerkannte Meister ihres Instrumentes und tragen den Erfolg in ihrem Tornister mit wie die Soldaten Napoleons den Maschallstab. Erfreulich war die Bekanntschaft mit der jugendlichen Cellistin Elise Bokmayer, die sich schon heute kühn den besten Cellistinnen der Gegenwart an die Seite stellen kann. Der Klaviertitanen hörten

wir viele. Lamond, der famose Beethoven-deuter, war wieder zu Gaste, dann der temperamentvolle Eisner, der sangesfrohe Gabrielowitsch, der außerordentlich gewandte Eisenberger, der technisch bemerkenswerte, sonst aber recht blasse Lhévinne und schließlich das famose Ehepaar Louis und Susanne Rée, deren Vorträge auf zwei Klavieren einen hohen Genuß boten. Auch über der Nachtigallen Schlag haben wir uns nicht zu beklagen. Mezzosopran und Alt überwog diesmal. Hertha Dehmlow, Helene Schütz, Anna Enze und Emmy Heim sind da zu nennen. Hjalmar Arlberg, Korth und Scholander mit Tochter Lisa schließen an. Die Kammermusikvereine haben ebenfalls die Reihe ihrer Jahreskonzerte fortgesetzt. Das Böhmisches, das Brüsseler und in einem eigenen Konzert das Sevöik-Quartett traten auf. Im Deutschen Philharmonischen Konzert dirigierte in einem Wiener Abend Zemlinsky die C-dur Symphonie von Schubert und die ungarischen Tänze von Brahms, ein Soloquartett des Theaters sang die Zigeunerlieder, und schließlich spielte das Orchester als heiteren und leicht sentimentalen Kehraus die Schönbrunner Walzer von Lanner. Aus dem Programme der Tschechischen Philharmonischen Konzerte unter Wilhelm Zemanek ist vor allem eine hinreißende Aufführung der zweiten Symphonie von Gustav Mahler zu verzeichnen. Fast wäre die Aufführung bis auf den letzten Ton von vollendeter Schönheit gewesen, wenn nicht die Sopranistin bemüht gewesen wäre, ihre Unzulänglichkeit deutlicher zu zeigen, als gerade notwendig war.

Dr. Ernst Rychnovsky

STOCKHOLM: Die Symphoniekonzerte sind hier in den letzten Jahren leider immer seltener geworden. Dieser Herbst bildet nun eine erfreuliche Ausnahme. Denn außer den zwei Konzerten des Königlichen Theaters hat das tüchtige Orchester Sweeney aus Helsingfors im Oktober eine ganze Reihe von Konzerten gegeben. Diese waren diesmal hauptsächlich deutscher Musik gewidmet, indem außer Brahms, Schumann und Beethoven auch die jüngere und jüngste Generation vertreten war: Gustav Mahler (Symphonie in cis-moll), Richard Strauß, der dreizehnjährige Erich W. Korngold aus Wien, sowie Frederick Delius. Die finnische Musik war durch Sibelius und Selim Palmgren vertreten; dieser spielte selbst die Klavierstimme seines Klavierkonzerts „Der Fluß“. Im ersten regelmäßigen Symphoniekonzert des Königlichen Theaters waren die E-dur Symphonie Bruckners und Strauß' „Heldenleben“ die mächtigen Ecksteine (Dirigent: Armas Järnefelt). Ein Konzert war ausschließlich dem dänischen Komponisten Carl Nielsen gewidmet, der hier viele Verehrer hat. Er dirigierte selbst eine Reihe von interessanten Kompositionen: die Ouvertüre „Helios“, „Sinfonia espansiva“, eine originelle Fantasie „Märchentraum“ und ein Violinkonzert, von Peder Möller ausgezeichnet interpretiert. — Die Vereinigung für Kammermusik veranstaltete bisher fünf Konzerte. Im ersten spielte das Marteau-Quartett u. a. ein Quartett in a-moll von Stenhammar. An einem andern Abend wurden drei Sonaten von Emil Sjögren vorgeführt, darunter seine neueste mit Violine (No. 5 in a-moll, noch Manuskript).

Eine andere Neuheit war eine Bratschensonate Ludwig Norman's, die uns Sven Kjellström vorspielte. — Der Musikverein unter seinem langjährigen Dirigenten Franz Neruda feierte das Andenken Verdi's durch Vorführung seiner „Pezzi Sacri“. — Die hundertjährige Existenz des in Schweden außerordentlich populären Männerchorgesangs wurde in Stockholm und Upsala mit großen Jubiläumskonzerten gefeiert.

Ansgar Roth

STUTTGART: Im 3. Abonnementkonzert der Hofkapelle erschien Siegmund von Hauseggers „Naturesymphonie“ hier zum ersten Male. Das von einem starken künstlerischen Empfinden großer und tiefer Naturstimmungen und von Meisterschaft in der Behandlung eines mächtigen instrumentalen und vokalen Klangkörpers zeugende Werk machte starken Eindruck, und der meisterlich dirigierende Tondichter erntete reichen Beifall. Der ganze Abend, der außerdem noch die Leonoren-Ouvertüre III und die von Felix v. Kraus gesungenen ernsten Gesänge von Brahms brachte, war auf den Ton monumentaler symphonischer Kunst gestimmt. Das 4. Konzert unter Max v. Schillings' Leitung stieg von dem etwas in reizvollen Klangdetails zerfallenden, aber köstlich tonschön von Pablo Casals gespielten Cellokonzert in cis-moll von Emanuel Móor über die von Liszt und Mottl farbig flimmernd instrumentierte zweite Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius und dem eingänglichen, „dankbaren“ Cellokonzert in a-moll von Saint-Saëns zu dem Gipfel der vierten Symphonie von Anton Bruckner empor. — Als Höhepunkte der Kammermusikpflege sind ein Schubert-Abend der Böhmen unter feinst angepaßter Mitwirkung der einheimischen Pianistin Margarete Klinckerfuß und der dritte Abend des Wendling-Quartetts unter Mitwirkung von Max Reger als Interpreten seiner gar zu dämmerig-melancholisch wirkenden Klavier-Cellosonate op. 116 zu nennen. — Als bedeutsames Chorkonzert ist nur die Aufführung von Sgambatis Requiem durch den Neuen Singverein unter Ernst H. Seyffardts Leitung zu registrieren. — Der Goethebund gab einen sehr erfolgreichen Schillings-Abend unter Leitung des Komponisten und Mitwirkung von Johanna Kieß und dem von Erich Band geführten Lehrerengesangsverein. — Aus der ununterbrochenen Reihe allabendlicher Solistenkonzerte traten als besonders wertvoll und erfolgreich die von Emil Sauer, Henri Marteau — er brachte uns die Erstaufführung der gehaltvollen und eigenständigen Klavier-Violinsonate in G-dur von W. Peterson-Berger und in Hugo Kramm einen kräftig interessierenden pianistischen Begleiter und Bratschisten mit — hervor. Von den übrigen sind nur noch die Namen der Veranstalter, als Pianisten Max v. Pauer, J. P. Dunn, Walter Georgii, Edmund Schmid, Else Burger, als Violinistin Wilhelmine Demharter, als Cellistin Elisabeth Bokmayer, als Sänger George A. Walter, Marie Mauch und Hermann Mayer, Friederike Obier-Goßmann, Julius Neudörffer, George Meader und Hilda Saldern zu nennen.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Die Konzertsaison hat bereits ihren Höhepunkt erreicht. Zwei Gruppen von Abonnementkonzerten — die eine von

Heinrich v. Opieński, die andere von Zd. Birnbaum dirigiert — finden viele willige Zuhörer; auch die Sonntagsmatineen (1. Konzert um 12^{1/2} zu kleinsten Preisen, 2. Nachmittags um 4 Uhr) sind immer vollbesetzt. Die Nachmittagskonzerte sind mit einem Beethovenzyklus eröffnet worden. Jeden zweiten Dienstag (unter des Unterzeichneten Leitung) bekommt man meistens polnische Werke und polnische Solisten zu hören. Bis jetzt waren es: der ausgezeichnete Klaviervirtuose Joseph Turczyński und Fr. K. Jaczynowska (Prof. am Konservatorium Warschau), deren Auftreten starken Beifall gefunden hat. Von Werken wurden symphonische Dichtungen von Karłowicz, Rozycki und Opieński aufgeführt und außerdem zum ersten Male in Warschau die Jenaer Symphonie von Beethoven. Das 2. Abonnementskonzert war ganz Moniuszko gewidmet; es bot unter Peter Maszyński eine künstlerisch-vollendete Aufführung der „Gespenster“ („Widma“ von Mickiewicz) an der Spitze des Gesangsvereines „Lutnia“. — An Novitäten unter Birnbaums Leitung sind zu nennen: das neue „Festliche Präludium“ von Richard Strauß (ein Gelegenheitsstück), Gabriel Fauré's Musik zu „Pelleas und Melisande“ und „Taormina“ von E. Boëhe. Das letztere, koloristisch sehr fein gearbeitete Werk entbehrt trotzdem der eigenen Physiognomie und erscheint auch ein wenig zu lang. — Ihre gewöhnlichen Erfolge wie jedes Jahr haben Ysaye, Thibaud und Battistini davongetragen.

Henryk v. Opieński
WIESBADEN: Auch im Kurhaus gelangte nunmehr Mahlers „Lied von der Erde“ unter Carl Schurichts Leitung zu Gehör. Die Mitwirkung der Frau Cahier ließ diese neueste Aufführung besonders glänzend erscheinen; der innere Gehalt des Werkes wurde in der Wiedergabe voll ausgeschöpft. Gewiß: die Musik spricht stark und aufreizend zu den Sinnen, rührt aber kaum mit einem Ton tiefer an die Herzen der Hörer, im letzten Abschnitt, „Der Abschied“,

wohl noch am ehesten; leider wird hier die Wirkung durch die allzu gedehnte Anlage der Komposition teilweise unterbunden. Aus den sonstigen Kurhauskonzerten bleibt noch bemerkenswert die Aufführung der feingestalteten „Variationen über ein eigenes Thema“ von E. Rudorff; ferner der lebensvolle Vortrag des Bachschen „Konzertes für drei Klaviere“ (NB. ein Bechstein, ein Ibach und ein Steinway!) durch die Herren Schnabel, Hoehn und Voß. Schnabel allein spielte Beethovens G-dur Konzert sehr vornehm, sehr gediegen — aber sehr wenig aufregend, Carl Flesch das Beethovensche Violinkonzert — in wahrhaft Joachimschem Geiste. — Der Wiesbadener Männergesangsverein brachte im letzten Konzert der Hofkapelle unter Mannstädt die Uraufführung eines neuen (den halben Abend füllenden) Chorwerkes „König Laurins Rosengarten“ von Fritz Volbach. Die warmherzig erdachte und für Chor, Solo und Orchester ungemein geschickt gesetzte Komposition fand trotz der ziemlich auffälligen Anlehnung an Wagner — oder vielleicht gerade deshalb — stürmische Zustimmung. Bleibenden Eindruck erzielte an diesem Konzertabend Bruckners 7. Symphonie — namentlich im „Scherzo“ und „Adagio“. Mannstädt dirigierte das Werk mit inniger Hingabe. — Im „Künstlerverein“ hörten wir das Rosé-Quartett, das dem Pfitznerschen D-dur-Streichquartett op. 13 zu vortrefflichster Wirkung verhalf; das originelle „Scherzo“ erregte „stürmische Heiterkeit auf allen Seiten des Hauses“. — John Forsell gab einen Liederabend mit etwas zweifelhaftem Erfolg; Gabrilowitsch ließ uns seine abgeklärte Meisterschaft bewundern; aber Elly Ney, die ein eigenes Konzert gab, interessierte doch wieder am meisten: sie ist und bleibt eine Künstlerin von seltener Naturwüchsigkeit, eine pianistische Individualität, die immer neu zu fesseln weiß.

Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die Beethoven-Büste, modelliert von Fritz Hofmann, geht zurück auf die berühmte Kleinsche Maske. Der vortrefflichen Arbeit des jungen Künstlers fehlt jede Schroffheit und dem Ausdruck mangelt der so oft beliebte gewaltsame Schmerz. Dagegen begrüßen wir den wohltonenden Dreiklang voll Milde, Weichheit und Entrücktheit.

Die folgenden fünf Blatt — photographische Nachbildungen von Orchesterstimmen des ersten Satzes der Eroica — gehören zu der Beethovenstudie Theodor Müller-Reuters.

Zum Tage, da Wagners Werke frei werden, bringen wir ein Dokument, das einem der bedeutungsvollsten Augenblicke seines Lebens das Dasein verdankt: den Dankbrief, in dem Wagner dem jungen König Ludwig für seine Berufung sein „Leben, sein letztes Dichten und Tönen“ weihet. Das Schreiben ist vom 3. Mai 1864 aus Stuttgart datiert, wo der Kurier des Königs den Meister nach längerem Suchen endlich aufgefunden hatte.

Den Schluß bildet das Exlibris zum ersten Quartalsband des laufenden Jahrganges. Das reizende Idyll, in dem der junge Faun der Schäferin unter Blütendolden sein Lied ertönen läßt, stammt diesmal von Hans Lindloff.

Die Musikbeilage — f-moll Präludium und Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier, zweiter Teil — gehört zu dem Aufsatz von Armin Knab.



Richard Schlesinger, Pforzheim, phot.

BEETHOVEN-BÜSTE
Von Fritz Hofmann

U of M



Digitized by Google

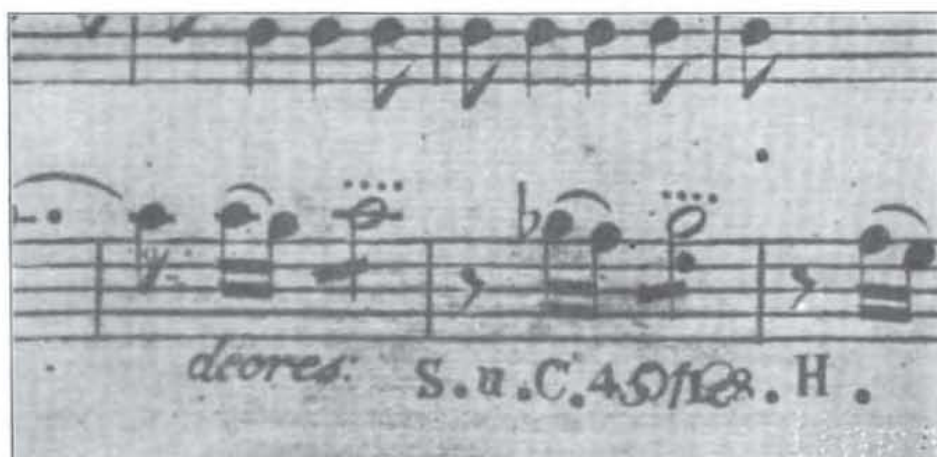
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Erste Violinstimme, Seite 2



Erste Violinstimme, Seite 3

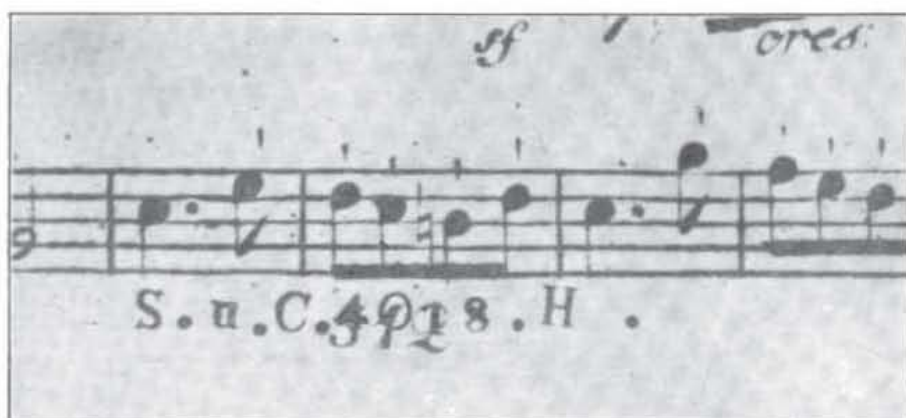


Erste Violinstimme, Seite 6

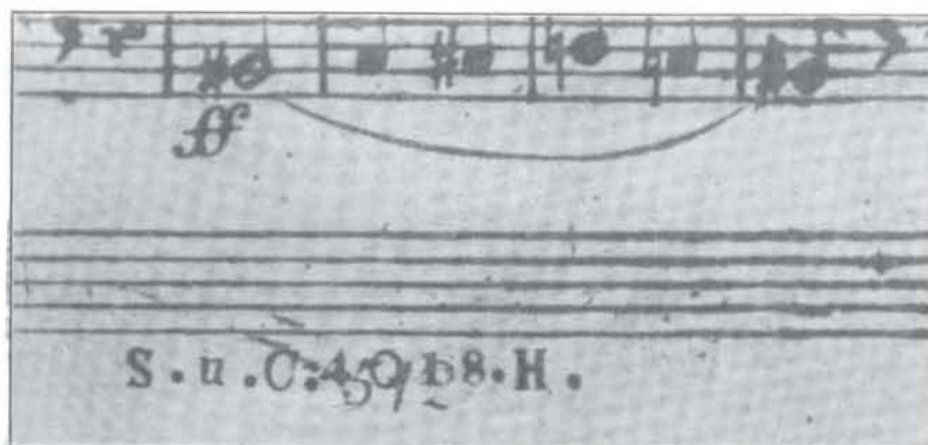
ORCHESTERSTIMMEN DES ERSTEN SATZES VON BEETHOVENS EROICA
Zweite Ausgabe



Erste Violinstimme, Seite 12



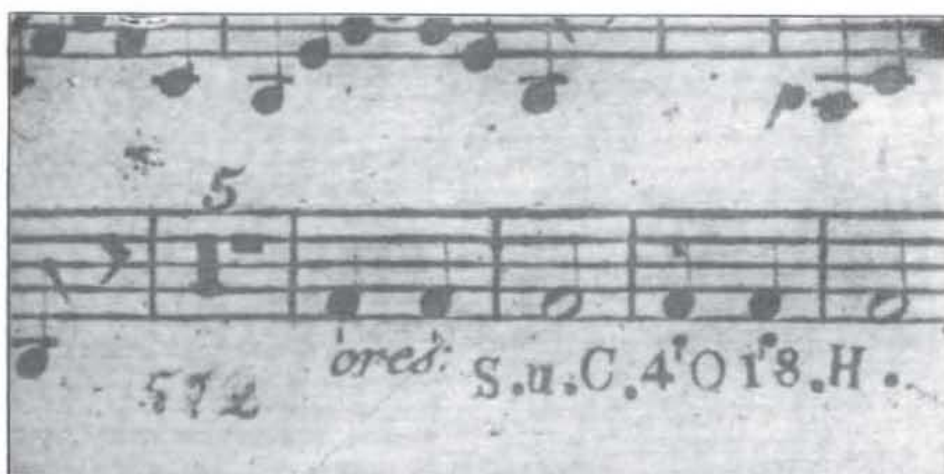
Erste Violinstimme, Seite 14



Zweite Klarinette, Seite 5

ORCHESTERSTIMMEN DES ERSTEN SATZES VON BEETHOVENS EROICA
Zweite Ausgabe





Zweite Klarinette, Seite 6



Erstes Fagott, Seite 3



Erstes Fagott, Seite 7

ORCHESTERSTIMMEN DES ERSTEN SATZES VON BEETHOVENS EROICA
Zweite Ausgabe



Zweite Violinstimme

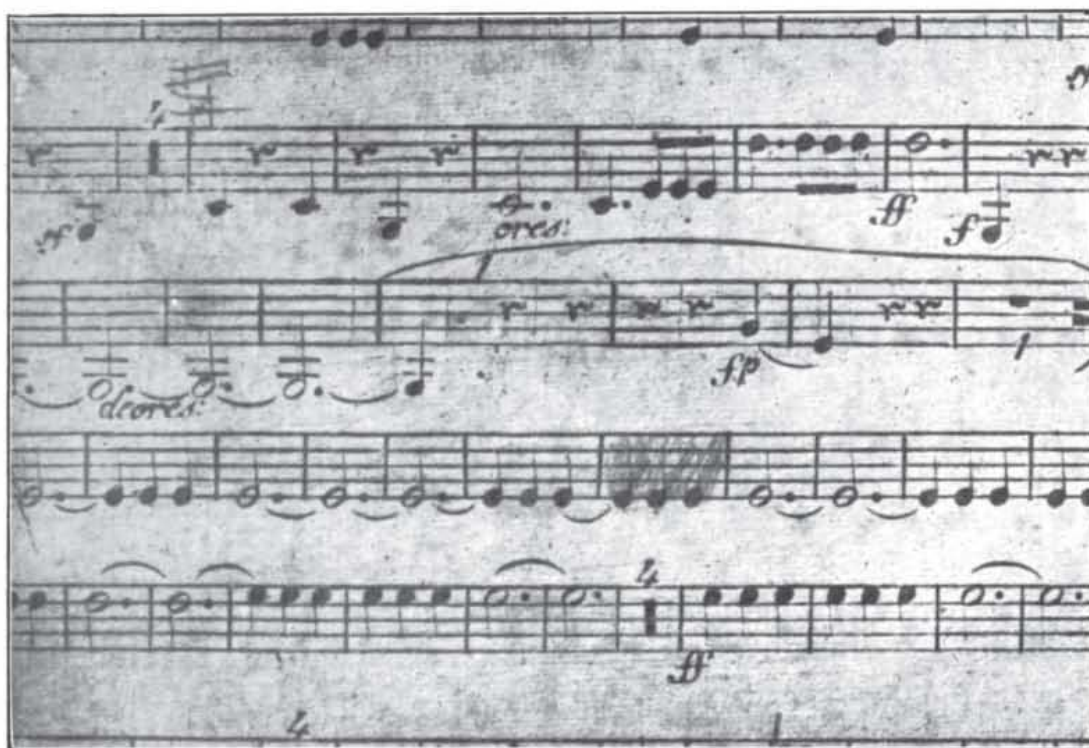
Auf dem 3. System sind die Spuren der alten Noten und Taktstriche deutlich sichtbar



Bratsche

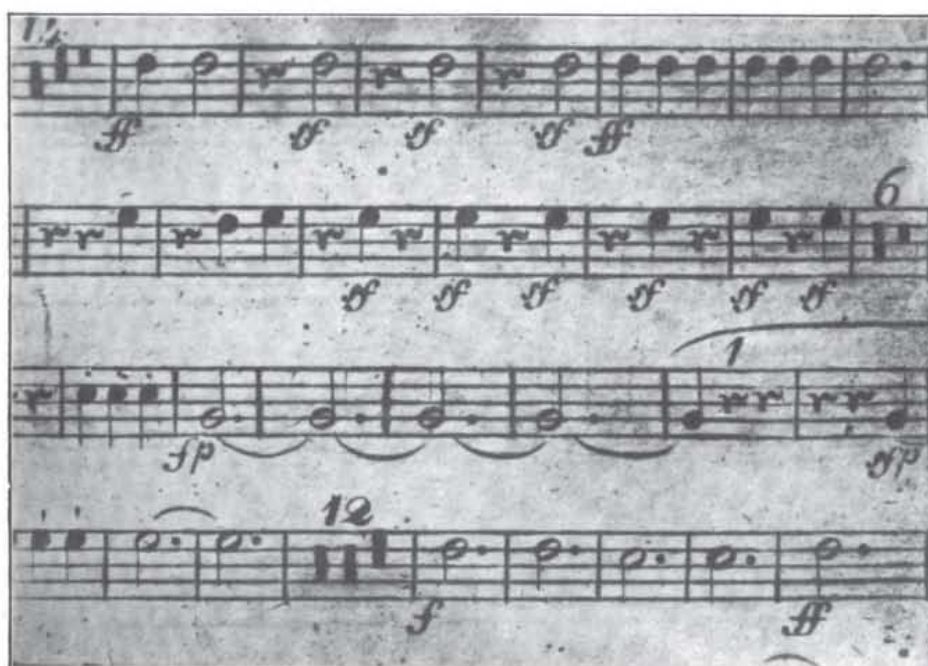
In dieser Stimme ist die spätere Beseitigung der zwei Takte am besten erkennbar

ORCHESTERSTIMMEN DES ERSTEN SATZES VON BEETHOVENS EROICA
Zweite Ausgabe



2. Horn

Die abgeschliffene Stelle ist deutlich auf dem 2. System zu erkennen



3. Horn

Die abgeschliffene Stelle ist deutlich auf dem 3. System zu erkennen

ORCHESTERSTIMMEN DES ERSTEN SATZES VON BEETHOVENS EROICA
Zweite Ausgabe

Thener huldvoller König!

Diese Thänen himml. Gottes
zu Rührung sende ich Ihnen,
um Ihnen zu sagen, dass
mir die Kunde der Ernennung
wie eine göttliche Wonne.
Ihre. Ich bin ein armes,
bedürftiges Lebewesen
gehört. Ich bin ein armes,
bedürftiges Lebewesen
und Ihnen gehört und
Ihnen, mein gradenmütiger
junger König. Verfügen
Sie darüber, als in Ihr
Eigenthum.
In höchsten Entzücken,
Ihr und wahrhaftig
Untertan

München.
3 Nov. 1864.

Richard Wagner

DANKBRIEF RICHARD WAGNERS AN KÖNIG LUDWIG
FÜR SEINE BERUFUNG



U. 11



Exlibris zum 49. Band der MUSIK

UofM

Johann Sebastian BACH

Präludium und Fuge f-moll

aus

dem Wohltemperierten Klavier Teil II

bearbeitet von

ARMIN KNAB

Alle Rechte vorbehalten



Präludium

Langsam und schwermütig

pp 1 3 5

7 9 11

p

mf 13 15 17

sf

nach und nach anwachsen

19 21

drängend 23 25 27

einhaltend

mit Stärke 29 31 33

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN

35 37 39

mit elastischer Kraft ohne Zögern

41 43

45 47 49

51 53

55 57 59

stark anwachsen *mit größtem Ausdruck* *jede Note betont*

61 63 65

noch mit größter Fülle *allmählich abnehmend*

67 69

mit Fassung

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fuge

Nicht sehr schnell

First system of the musical score, measures 1-5. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Nicht sehr schnell". The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand has rests. Measures 1-5 are numbered 1, 3, and 5.

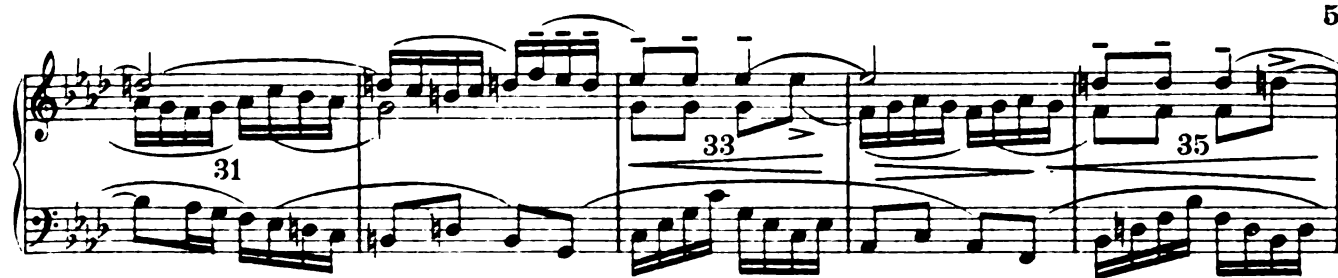
Second system of the musical score, measures 6-9. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand enters with a similar pattern. Measures 6-9 are numbered 7 and 9.

Third system of the musical score, measures 10-15. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand continues with a similar pattern. Measures 10-15 are numbered 11, 13, and 15.

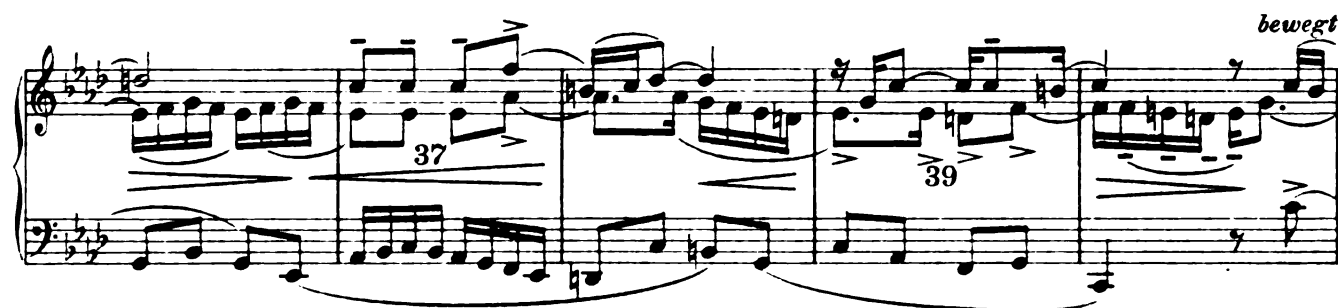
Fourth system of the musical score, measures 16-19. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand continues with a similar pattern. Measures 16-19 are numbered 17 and 19. The tempo is marked "im ganzen nach und nach anwachsen".

Fifth system of the musical score, measures 20-25. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand continues with a similar pattern. Measures 20-25 are numbered 21, 23, and 25. The tempo is marked "mit elastischer Kraft".

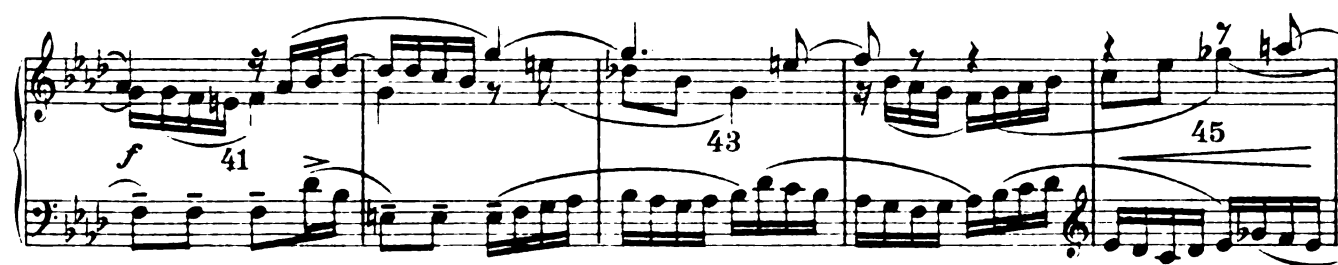
Sixth system of the musical score, measures 26-29. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand continues with a similar pattern. Measures 26-29 are numbered 27 and 29.



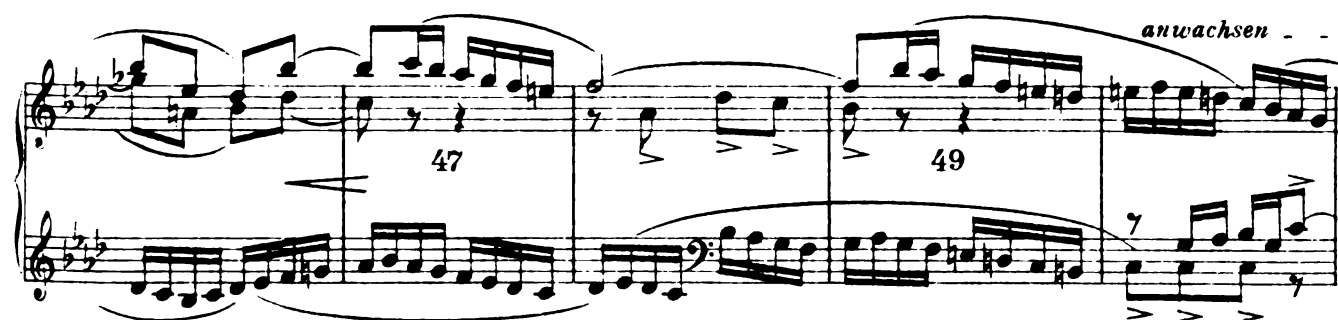
First system of musical notation, measures 31 to 35. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure numbers 31, 33, and 35 are indicated below the staff.



Second system of musical notation, measures 37 to 39. The tempo/mood marking *bewegt* is present above the staff. The musical texture continues with intricate patterns in both hands. Measure numbers 37 and 39 are indicated below the staff.



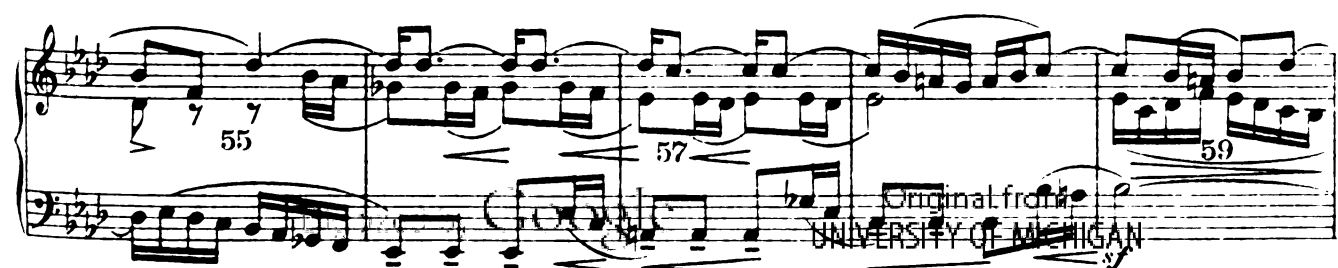
Third system of musical notation, measures 41 to 45. The dynamic marking *f* (forte) is present below the staff. The melody in the right hand shows some chromatic movement. Measure numbers 41, 43, and 45 are indicated below the staff.



Fourth system of musical notation, measures 47 to 49. The tempo/mood marking *anwachsen* is present above the staff. The music maintains its complex, flowing character. Measure numbers 47 and 49 are indicated below the staff.



Fifth system of musical notation, measures 51 to 53. The dynamic marking *fff* (fortississimo) is present below the staff. The music reaches a point of high intensity. Measure numbers 51 and 53 are indicated below the staff.



Sixth system of musical notation, measures 55 to 59. The music concludes this section with sustained energy. Measure numbers 55, 57, and 59 are indicated below the staff.

immer noch stark und erregt

allmählich nachlassen an Stärke und Erregung

sich zur Ruhe zwingend resigniert

*ausdrucksvoller
Gesang*

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 8 · ZWEITES JANUAR-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Die Kunst läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen; wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.

Goethe

INHALT DES 2. JANUAR-HEFTES

JULIUS KAPP: Franz Liszt und Robert Schumann

THEODOR MÜLLER-REUTER: Beethoveniana VI: Zur fünften Symphonie

WILLY VON MOELLENDORFF: Die Not der Bühnen-Komponisten

ADOLF WEISSMANN: „Parsifal.“ Die Berliner Erstaufführungen

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Albert Leitzmann, Wilibald Nagel, Richard H. Stein, Johannes Hatzfeld, Arno Nadel, Wilhelm Altmann, Richard Kursch, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Augsburg, Barmen, Basel, Berlin, Breslau, Brünn, Chemnitz, Danzig, Dessau, Dortmund, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Graz, Halle a. S., Heidelberg, Kassel, Kiel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, Lemberg, München, Paris, Posen, Prag, Rostock, St. Petersburg, Schwerin, Stettin, Straßburg, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Franz Liszt, nach dem Gemälde von Richard Lauchert (1856); Liszt-Karikatur von Georges Villa; Robert Schumann, nach einem Stich von Th. und A. Weger; Zwei Partiturseiten der Originalhandschrift von Beethovens Fünfter Symphonie; Porträt von Anton Schindler

NAMEN- UND SACHREGISTER zum 49. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsleinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

FRANZ LISZT UND ROBERT SCHUMANN

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

Die persönliche Bekanntschaft beider Meister fällt erst in den März des Jahres 1840, doch waren sie sich schon Jahre zuvor als Künstler nahegetreten und hatten mehrfach durch Wort und Schrift Beweise ihrer gegenseitigen Wertschätzung kundgetan. Wenn Liszt später an Schumanns Biographen Wasielowski geschrieben hat,¹⁾ daß er im Jahr 1837 die Rezension über Schumanns Klavierkompositionen (op. 5, 11, 14) verfaßte, „ohne von ihm früher etwas gehört zu haben, noch zu wissen, wie und wo er lebte“, so beruht das, wie wir sofort sehen werden, auf einem Irrtum. Bereits im Februar 1834 nämlich hatte Liszt Schumanns Abegg-Variationen kennen gelernt, wie eine Briefstelle von Pixis beweist (vom 21. Februar 1834):

„Vor ein paar Tagen hat Liszt, dem ich Schumanns Variationen brachte, dieselben vorgelesen; aber so etwas kann sich kein Mensch vorstellen! von Anfang bis Ende ohne einen Anstoß, nicht drei falsche Noten, alle dastehenden Ausdrücke, ein Feuer und Geist, daß ich erstaunt dastand und nicht wußte, was sagen! Schumann wäre außer sich geraten, hätte er sein Werk so vortragen hören! Liszt ist sehr damit zufrieden und hat mich gebeten, ihm ja alle Werke dieses jungen Tonsetzers kommen zu lassen.“

Und am 19. Oktober 1836 schreibt Stamaty aus Paris an Schumann:

„Liszt liebt Sie sehr ohne Sie selbst zu kennen; er gedenkt diesen Sommer nach Leipzig zu kommen und es wird für ihn ein Festtag sein Sie zu sehen.“²⁾

Inzwischen war auch ein Zeichen von Liszts hoher Künstlerschaft in Schumanns Hände gelangt, das ihn sofort für den ihm zuvor nur durch Freundesberichte aus Paris bekannten Klaviertitanen begeisterte. Er lernte Liszts Klavierpartitur von Berlioz' „Symphonie fantastique“ kennen, deren kongeniales Nachschaffen des gewaltigen Orchesterwerkes es ihm ermöglichte, lediglich an Hand dieser Bearbeitung seine auch heute noch nicht überbotene Analyse der Berlioz'schen Schöpfung zu entwerfen. Sie erschien im August 1835 in seiner ein Jahr zuvor begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ und fällt über Liszts Klavierauszug folgendes Urteil:

„Liszt hat ihn mit so viel Fleiß, Begeisterung und Genie ausgearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Résumé seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiele des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlags, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel

¹⁾ Br. I, 255.

²⁾ Diese Briefstelle wie alle anderen dieses Aufsatzes entstammen, falls nicht ausdrücklich eine andere Quelle angegeben, Robert Schumanns handschriftlichem Nachlaß, der sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet und mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde.

und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt — kann nur Sache eines Meisters und Genies sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird.“

Berlioz, der schon zuvor durch Liszt auf Schumann aufmerksam gemacht worden war („ich bin glücklich, Schumanns bewunderungswürdige Klavierstücke kennen zu lernen, die Liszt mir als die logische Fortsetzung der Werke Webers, Beethovens und Schuberts geschildert hat“, heißt es in einem seiner Briefe), war durch dieses tatkräftige Eintreten für sein Werk sehr beglückt und suchte nun auch seinerseits für Schumann etwas in Paris zu tun. Zunächst stattete er ihm in einem offenen Brief in der „Gazette musicale“ seinen Dank ab, später sollte eine kritische Würdigung über Schumanns Kompositionen nachfolgen. Warum es nicht dazu kam, läßt folgende Briefstelle Stamatys an Schumann durchblicken:

„Ich bin außer mir; ich hatte die Werke, die Du mir geliehen hattest, Berlioz geliehen, damit er einen Artikel darüber schreiben sollte; er übergab sie nun Liszt, damit dieser den Artikel schriebe, und Liszt hat sie, weiß der Teufel wohin, mitgenommen, und ich werde sie wohl schwerlich jemals wiedersehen. Dieser Liszt ist doch wahrhaftig ein ganz verrückter Kerl, auf den man sich nie verlassen kann.“ (18. Oktober 37.)

Diesmal aber konnte man sich auf ihn verlassen! Im November 1837 erschien in der „Gazette musicale“ sein Aufsatz über Schumanns „Compositions pour piano op. 5, 11, 14.“¹⁾ Warum er an Stelle von Berlioz das Wort ergriff, erzählt er selbst:²⁾

„Nach dem Getöse und Gessumme, welches mein Aufsatz über Thalberg hervorrief,³⁾ und das auch in deutschen Journalen und Salons nachhallte, ersuchte mich angelegentlich der damalige Herausgeber der Gazette musicale, Maurice Schlesinger, einen sehr elogieusen Aufsatz über irgend eine neue Erscheinung der Kunstwelt in seinem Blatt einzurücken. Schlesinger schickte mir monatelang zu diesem Behufe allerlei Nova, worunter ich aber nichts zu finden vermochte, was mir lobenswert erschien, bis endlich mir am Comersee Schumanns Impromptu in C-dur und andere zu Händen kamen. Beim Durchlesen dieser Musikstücke fühlte ich sogleich, welch musikalisches Mark darin steckte und schrieb die Recension“.

Schumann meldet erfreut seiner Braut Clara: (22. Dezember 1837.)

„Liszt hat einen großen, recht richtigen Artikel über mich in der französischen Zeitung geschrieben; der Aufsatz hat mich sehr gefreut und überrascht. Siehst Du Liszt in Wien, so grüße ihn dafür mit einem recht schönen Blick.“

Clara Wieck, die Liszt einst im Februar 1832, als sie mit ihrem Vater in Paris zum ersten Male auftrat, kennen gelernt hatte, feierte da-

¹⁾ Siehe Ges. Schriften II, 99.

²⁾ Br. I, 255.

³⁾ Liszt hatte in gerechter Entrüstung über den Nimbus, den man in den Pariser Salons mit Thalberg trieb, z. T. aus Schikane gegen ihn, da er kurz zuvor mit der Gräfin d'Agoult Paris verlassen hatte, eine herbe Kritik über einige Kompositionen desselben veröffentlicht, die ihm als Eifersucht gegen den Rivalen ausgelegt worden war und Anlaß zu dem erbitterten jahrelangen Kampf „Hie Liszt — hie Thalberg“ gegeben hatte.

mals in Wien große Erfolge. Auch zu Liszt, der zu dieser Zeit in Mailand weilte, war hiervon Kunde gedrungen, und er schrieb an seinen Verleger Hofmeister:

„Die junge Clara Wieck, die mit Energie, Intelligenz und Präzision Stücke nach meiner Art zu spielen versteht, ist ein in allen Ländern ungemein seltenes Phänomen. . . . Ich wünschte lebhaft sie kennen zu lernen und könnte trotz meiner Schwerfälligkeit in puncto Ortsveränderung fast eine Reise machen, um sie zu hören.“¹⁾

Ein äußerer Vorfall sollte seinen Wunsch rasch erfüllen: die Nachrichten über verheerende Überschwemmungen in seinem Heimatlande Ungarn bewogen ihn, nach Wien zu eilen, um durch Konzerte Mittel zur Linderung der Not aufzubringen. Am 9. April 1838 traf er dort ein und feierte märchenhafte Triumphe. Die Zeitungen brachten spaltenlange Hymnen²⁾ und auch Schumanns Zeitschrift ließ sich wiederholt in begeisterten Berichten aus der Feder Fischhoffs vernehmen. Mit Clara verkehrte Liszt während seines Aufenthaltes in der Kaiserstadt sehr rege und zeichnete sie wiederholt öffentlich aus. Auch in einem Reisebrief der „Gazette musicale“ gedachte er ihrer:

„Ich hatte noch das Glück, die junge und höchst interessante Pianistin Clara Wieck kennen zu lernen, die im verflossenen Winter ebenso verdientes als außerordentliches Aufsehen hier gemacht hatte. Ihr Talent entzückte mich; vollendete technische Beherrschung, Tiefe und Wahrheit des Gefühls und durchaus edle Haltung ist es, was sie insbesondere auszeichnet.“

Auch Clara ist von dem Künstler wie Menschen Liszt entzückt; in ihrem Tagebuch heißt es am 12. April:

„Wir haben Liszt gehört. Er ist mit gar keinem anderen Spieler zu vergleichen — steht einzig da. Er erregt Schrecken und Staunen und ist ein sehr liebenswürdiger Künstler. Seine Erscheinung am Clavier ist unbeschreiblich — er ist Original — er geht unter beim Clavier. . . . Sein Geist ist groß, bei ihm kann man sagen ‚seine Kunst ist sein Leben‘.“

Und an Robert schreibt sie wenige Tage darauf:

„Es ist ein Künstler, den man hören und sehen muß. Mich dauert, daß Du ihn nicht kennen lernst, denn Ihr müßtet Euch recht gut vertragen, da er Dich sehr lieb hat. Deine Compositionen erhebt er außerordentlich weit über Henselt, über alles, was er in neuerer Zeit kennen gelernt hat. Ich habe ihm Deinen Carnival vorgespielt, der ihn ganz entzückte. ‚Das ist ein Geist,‘ sagte er, ‚das ist eines der größten Werke, die ich kenne.‘“³⁾

Schumann erließ daraufhin in seiner Zeitschrift eine öffentliche Einladung an Liszt, auch nach Leipzig zu kommen:

„An Herrn Franz Liszt.

Auf ein Blatt mehr oder weniger im Lorbeerkranz kommt es einem Siegewohnten nicht an. Indes müßte man die Bescheidenheit des Feldherrn tadeln, der

¹⁾ Litzmann: Clara Schumann I, 198.

²⁾ Siehe meine Liszt-Biographie I. Aufl. 103—111.

³⁾ Litzmann I, 198.

den Ruhm seiner Siege nur auf einen einzigen Ort beschränkt. Herr Liszt ist so nahe an Nord-Deutschland; er komme zu uns. Mit offenen Armen wird man ihn empfangen und festhalten, so lange es Liebe und Bewunderung vermögen. Dies im Namen unsere Freunde und Aller

Florestan und Eusebius.“

Liszt konnte allerdings diesmal der Aufforderung noch nicht Folge leisten, da eine Erkrankung der Gräfin d'Agoult ihn zwang, plötzlich nach Venedig zurückzukehren. Doch es bahnte sich ein brieflicher Verkehr zwischen den beiden Meistern an, dessen aufrichtige Herzlichkeit zunächst in der Widmung von Schumanns Phantasie C-dur op. 17 an Liszt und dessen „Bravourstudien nach Paganini's Capricen“ an Clara nach außen hin zum Ausdruck kam.

Im November 1839 gab Liszt sein Wanderleben mit der Gräfin auf und begann seine Virtuosenzüge, die sich während der nächsten acht Jahre zu einem großen Triumphzug durch ganz Europa gestalten sollten. Wien und Pest kennzeichnen die ersten Etappen der Reise. Hier erreichte ihn eine erneute Aufforderung Schumanns, diesmal sein Versprechen: auch nach Deutschland zu kommen, einzulösen. Liszt beruhigte den Freund mit nachstehendem Schreiben:¹⁾

„Pesth, 24. Dezember 39.

Certes, mon cher Monsieur Schumann, je viendrai à Leipzig et cela en grande partie pour vous. Malheureusement mon temps sera bien limité: mais quinze jours suffiront maintenant pour toucher quelques points essentiels et nous lier d'une manière durable, je l'espère.

C'est du 10 au 15 Février (au plus tard) que je compte arriver à Dresde — et je ne sais pas encore si je n'irai pas tout d'abord à Leipzig — cela est probable. Je vous écrirai cela d'une manière précise de Prague. Et si vous êtes assez bon pour venir à me rencontre j'en serai très heureux.

Une seule question aujourd'hui. A mon retour à Vienne je jouerai sûrement à un 9me ou 10me concert votre Carnaval. Vu les habitudes et les exigences du public ce morceau me paraît le plus propre à produire un grand effet. Seulement si je ne me trompe (et je vous paraîtrai peut-être un peu timide à cet égard) il gagnerait encore en effet s'il était un peu racourci. Serez-vous donc assez bon pour m'écrire quelles coupures vous permettriez volontiers si tout est que vous en admettiez? Je vous en serai vraiment reconnaissant.

J'ai été très heureux de la nouvelle de votre prochaine mariage avec Clara Wieck. C'est une charmante personne et une véritable artiste. Veuillez bien avoir la complaisance de lui remettre les quelques lignes ci-après.

Je vous ne parle pas de ma chère et très bien aimée Hongrie ni de l'accueil que j'y ai reçu. Il a tellement dépassé toutes mes espérances que j'en suis encore tout ému.

¹⁾ Dieser Brief Liszts an Robert Schumann ist ebenso wie die nachfolgenden noch unveröffentlicht. Es ist auch eines der vielen Rätsel, die die Gesamtausgabe von Liszts Briefen aufgibt, wie es möglich ist, daß deren Herausgeberin La Mara, die, wie aus den von ihr publizierten acht Briefen hervorgeht, Schumanns handschriftlichen Nachlaß auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin eingesehen hat, von den 16 darin enthaltenen Liszt-Briefen genau die Hälfte übersehen hat!

A revoir donc bientôt, mon cher Monsieur Schumann. D'ici là gardez moi votre bonne amitié et comptez sur toute la mienne.

T. à. v.

F. Liszt.

J'ai reçu par l'entremise de Mr. Mechetti plusieurs nouvelles compositions de vous dont je vous remercie cordialement, en attendant que nous en causions plus au long."

In deutscher Übertragung:

„Sicherlich, mein lieber Herr Schumann, werde ich nach Leipzig kommen und zwar hauptsächlich Ihretwegen. Leider wird meine Zeit knapp sein: aber ich hoffe 14 Tage werden genügen, um die Hauptsachen zu erledigen und uns auf die Dauer zu verbinden.

So um den 10. oder 15. Februar (spätestens) gedenke ich in Dresden einzutreffen, aber ich weiß noch nicht, ob ich nicht zuerst nach Leipzig komme, — wahrscheinlich! Genauerer teile ich Ihnen von Prag aus mit. Und wenn Sie dann so liebenswürdig sein würden, mich zu treffen, so würde ich darüber sehr glücklich sein.

Für heute noch eine Frage: nach meiner Rückkehr nach Wien werde ich bestimmt in einem 9. oder 10. Konzert Ihren ‚Carnaval‘ spielen. In Rücksicht der Gewohnheiten und Ansprüche des Publikums halte ich dieses Stück für das günstigste, große Wirkung hervorzubringen. Allein, wenn ich mich nicht täusche, — ich scheine Ihnen allerdings hierin vielleicht zu ängstlich — würde es noch an Effekt gewinnen, wenn es etwas gekürzt würde. Seien Sie daher so gut, mir mitzuteilen, welche Striche Sie freiwillig, falls Sie überhaupt darein willigen, gestatten? Ich wäre Ihnen dafür sehr dankbar.

Die Nachricht von Ihrer baldigen Heirat mit Clara Wieck hat mich sehr glücklich gemacht. Sie ist ein reizendes Mädchen und eine echte Künstlerin. Haben Sie die Gerälligkeit, ihr die beiliegenden Zeilen zu übergeben.

Von meinem teuren und so glühend verehrten Ungarn und dem Empfang, den ich dort gefunden, will ich Ihnen nicht erzählen; er hat derart meine kühnsten Erwartungen übertroffen, daß ich noch ganz ergriffen bin.

Also auf baldiges Wiedersehen, mein teurer Schumann, bewahren Sie mir Ihre Freundschaft und seien Sie der meinen stets versichert.

Ganz der Ihre

F. Liszt.

Durch Mechetti habe ich mehrere neue Compositionen von Ihnen erhalten, für die ich Ihnen herzlich danke in der Voraussicht, daß wir noch ausführlich darüber plaudern werden."

Am 14. März 1840 traf Liszt schließlich in Dresden ein. Er hatte beschlossen, mit seinen Konzerten in Dresden und Leipzig abzuwechseln. Ein Freund Schumanns, Kaskel, der Liszt von diesem Begrüßungszeilen überbrachte, meldet nach Leipzig:

„Liszt ist hier in Begleitung eines Sekretärs, eines Lieblingsschülers und seiner ungarischen Bedienten und Kutscher angekommen. Morgen Montag gibt er ein Konzert im Hotel de Saxe unter Morlacchis Direktion, wozu das Billet 2 Rtlr. kostet. Ihren Brief gab ich ihm sogleich. Er war darüber erfreut und grüßt Sie herzlich!"

Zu Liszts Konzert am 15. März erschien Schumann in Dresden, und hier standen sich die beiden Künstler zum ersten Male persönlich gegenüber. Gemeinsam begaben sie sich dann nach Leipzig, wo Liszt am 17. März konzertierte. Infolge des Zusammenwirkens mehrfacher äußerer

Umstände (Ablehnen von Freibilletten, hohe Preise, ungeschickte Zeitungsnotizen) fiel der gewohnte Erfolg aus, das Publikum blieb kühl. Über die Erlebnisse dieser bewegten Tage und den Verkehr der beiden Freunde, der sich auch auf Mendelssohn und Hiller erstreckte, die Liszt beide von Paris her kannte, unterrichten uns am besten Schumanns Briefe an Clara, die damals in Berlin weilte. Am 18. März heißt es:

„Mit Liszt bin ich fast den ganzen Tag zusammen. Er sagte mir gestern: ‚Mir ist, als kennte ich Sie schon 20 Jahre‘; mir geht es auch so. Wir sind schon recht grob gegen einander, und ich hab's oft Ursach, da er gar zu launenhaft und verzogen ist durch Wien. Wie er doch außerordentlich spielt und kühn und toll und wieder zart und duftig — das hab ich niemals gehört. Aber, Clara, diese Welt ist meine nicht mehr, ich meine seine. Die Kunst, wie Du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponieren, diese schöne Gemütlichkeit geb ich doch nicht hin für all seine Pracht; und auch etwas Flitterwesen ist dabei.“

Am 20.:

„Er ist doch gar zu außerordentlich. Er spielte von den Noveletten, aus der Phantasie, der Sonate, daß es mich ergriff. Vieles anders, als ich's mir gedacht, immer aber genial und mit einer Zartheit und Kühnheit im Gefühl, wie er sie wohl auch nicht alle Tage hat. . . .“

Liszt fügte folgendes Postskriptum bei:

„Permettez-moi aussi, mon grand artiste, de me rappeler affectueusement à votre gracieux souvenir. Combien ne regrettai-je point de ne pas vous trouver à Leipzig! si encore le temps me permettait d'aller vous serrer amicalement la main à Berlin! mais malheureusement cela ne me sera guère possible. Veuillez donc bien recevoir ainsi à distance mes vœux les plus empressés pour votre bonheur et votre gloire — et disposez entièrement de moi si par un heureux hasard je pourrai le moins du monde vous être bon de quelque chose. — Vous savez que je vous suis entièrement dévoué.
F. Liszt.“¹⁾

Am 22. erzählt Schumann weiter:

„Liszt kam nämlich so aristokratisch verwöhnt hier an und klagte immer über die fehlenden Toiletten und Gräfinnen und Prinzessinnen, daß es mich verdroß und ich ihm sagte, wir hätten hier auch unsere Aristokratie, nämlich 150 Buchhandlungen, 50 Buchdruckereien und 30 Journale, er solle sich nur in Acht nehmen. Er lachte aber, bekümmerte sich nicht ordentlich um die hiesigen Gebräuche usw. und so ergeht es ihm jetzt erschrecklich in allen Journalen usw.; da mag ihm denn mein Begriff von Aristokratie eingefallen sein, kurz, er war nie so lebenswürdig als seit zwei Tagen, wo man über ihn herzieht. Liszt erscheint mir alle Tage gewaltiger. Heute früh hat er wieder bei Haertel gespielt, daß wir alle zitterten und jubelten . . . Das zweite Konzert gab er noch nicht und legte sich lieber ins Bett und ließ zwei Stunden zuvor bekannt machen, er wäre krank. Daß er angegriffen ist und war, glaube ich ihm gern; im übrigen wars eine politische Krankheit. Lieb war es mir, weil ich ihn nun den ganzen Tag im Bett habe und außer mir nur Mendelssohn, Hiller und Reuß

¹⁾ Clara antwortete am 23. an Robert: „Liszs Zeilen haben mich sehr überrascht — ich schreibe ihm noch heute. — Als ich Liszt das erste Mal in Wien hörte, da konnte ich's nicht mehr aushalten, da habe ich laut geschluchzt, so hatte er mich erschüttert. Kommt er Dir nicht auch vor, als wollte er am Klavier untergehen, und dann wieder, wenn er zart spielt, ist es himmlisch.“

zu ihm können. Glaubst Du wohl, daß er in seinem Konzert ein Haertel'sches Instrument gespielt hat, das er vorher niemals gesehen? So etwas gefällt mir ungemein, das Vertrauen auf seine guten zehn Finger . . .

Um ihm eine Auszeichnung zu machen und dem Publikum merken zu lassen, mit was für einem Künstler es zu tun hat, hat Mendelssohn einen hübschen Einfall gehabt. Er gibt ihm nämlich morgen Abend ein ganzes Konzert mit Orchester im Gewandhaus, zu dem nur Wenige geladen sind und in dem mehrere Ouverturen von Mendelssohn, die Symphonie von Schubert und das Tripelkonzert von Bach (Mendelssohn, Liszt, Hiller) daran kommen sollen.*

Liszt bestrickte hierbei durch seine Persönlichkeit und den Vortrag von Schuberts „Erlkönig“ alle Anwesenden, und bei seinem zweiten Konzert am 24. März machte sich der Stimmungsumschlag deutlich fühlbar. Er errang einen vollständigen Sieg. Durch diese freundliche Aufnahme erfreut, erklärte er sich sofort bereit, am 30. März noch ein drittes Konzert zugunsten der Orchestermusiker des Gewandhauses zu veranstalten, nachdem er tags zuvor in Dresden sein drittes Konzert zugunsten der Stadtarmen gegeben. Zu diesem Abend luden Robert und Liszt dringend Clara ein.

„In den ganzen vorigen Tagen gab es nichts als Dinners und Soupers, Musik und Champagner, Grafen und schöne Frauen, kurz, er hat unser ganzes Leben umgestürzt. Wir lieben ihn alle ganz unbändig, und gestern hat er wieder in seinem Konzert gespielt wie ein Gott, und das Furore war nicht zu beschreiben. Die Klätscher und Kläffer sind zur Ruhe gebracht.“

Clara kam von Berlin herüber; sie schreibt darüber in ihrem Tagebuch:

„Seine Unterhaltung ist voll Geist und Leben, auch ist er wohl kokett; das verißt man aber ganz und gar. Er selbst bewegt sich so ungeniert, daß sich jeder in seiner Gesellschaft wohl fühlen muß. Lange könnte ich aber nicht um ihn sein; dieses Unstete, diese Unruhe, diese große Lebhaftigkeit, dies alles spannt einen sehr ab.“

Bei einem Abschiedsdiner, das Hiller gab, brachte Liszt einen Toast auf Schumann aus, „in so schönen französischen und liebenden Worten, daß ich ganz blutrot wurde, aber auch ganz heiter danach, denn es war ein gar zu schönes Anerkennen.“ Anderen Tags schied Liszt aus dem neu gewonnenen Freundeskreis. Die Erregung in der Presse wollte allerdings noch lange nicht verstummen, und auch in viele auswärtige Blätter waren recht boshafte Berichte über Liszts „Leipziger Fiasko“ übergegangen. Viele davon entstammten der Feder Friedrich Wiecks, Claras Vater, der damals die Verbindung seiner Tochter mit Schumann auf die schändlichste Weise zu vereiteln suchte, und den sich Liszt, der ihn von früher her kannte, dadurch zum unversöhnlichsten Feind gemacht hatte, daß er sich in dieser privaten Angelegenheit rückhaltlos auf die Seite seines Freundes Schumann stellte.

Von Leipzig aus hatte sich Liszt über Paris nach London begeben, wo er große Triumphe feierte. Da er beabsichtigte, im Herbst eine Konzertreise durch Deutschland, den Rhein entlang, zu machen, fragte er im August von London aus bei den Leipziger Freunden an, ob er sie Ende Oktober

dort antreffen würde, da er sie von Berlin aus für einige Tage besuchen wolle. Zunächst kam es aber nicht zu diesem Wiedersehen. Während des Oktober konzertierte Liszt in Hamburg. Hier erreichte ihn ein Brief Schumanns vom 29. Oktober, der ihm seine endlich durchgesetzte Vermählung mit Clara meldete und ihn, „da sich ev. eine gemeinsame Reise nach Petersburg ermöglichen lasse“, nach seinen Reiseplänen für den Winter fragt:

„Clara ist krank; eine Nachricht von Ihnen, ein freundliches Wort wird sie erfreuen; darum schreiben Sie mir bald, Lieber! . . . Meine Frau grüßt Sie auf das Herzlichste, und ich bin immer Ihr treuer Robert Schumann.“

Liszt antwortete umgehend:

„4. 11. 40. Hamburg. C'est avec un bien grand plaisir, mon excellent ami, que j'ai reçu vos lignes et la double carte de visite. Vous savez ou du moins vous devez savoir que je prendrai toujours une vive part à tout ce qui vous intéresse. Votre union avec Clara m'a causé une sincère joie. Vous êtes digne l'un de l'autre et je me fais nul doute que vous ne soyez aussi heureux que faire sa part bien en ce bas monde. Merci donc encore de ce que vous me dites. Peu de personnes pourraient plus que moi apprécier ce qu'il y a de délicat et d'élevé dans vos paroles.

Vous aurez peut-être vu par les journaux que la Direction du Theater de Hamburg a essayé de mettre des patons (style figuré!) dans les roues de mes Concerts ici. On a rappelé gauchement ma bataille de Leipzig que je tiens pour bien et légitimement gagné, quoique et parceque.

Les mêmes journaux vous auront appris combien ces petits misères ont été impuissants et ridicules. Je comptais partir pour Berlin ce matin, mais contre toute attente je suis obligé de donner encore un concert. Ce sera Vendredi.

Je ne pourrai donc arriver que Dimanche soir à Berlin. Ce n'est que là que je saurai définitivement s'il me faudra retourner en Angleterre au commencement de Décembre comme je le crains ou bien si je pourrai rester davantage en Allemagne. Quoiqu'il arrive je compte être à St. Petersbourg à la fin de Février où je me mettrai en quatre et en quarante pour vous être agréable comme j'espère que cela se pourra. J'y connais déjà beaucoup de monde et suis lié avec deux ou trois personnes influents. Pardon de vous faire aussi grossièrement mes offres de service. Au fond vous n'en avez que faire et en surplus vous ne pouvez guère douter de toute ma bonne volonté. Ce que je viens de dire est donc à peu près inutile.

M^{me} Schumann m'ayant fait la gracieuseté de revenir de Berlin à Leipzig en mon intention je suis en quelque manière autorisé à lui rendre visite pour visite. Il est donc très probable que je viendrai vous voir à Leipzig incognito. Nous pourrions causer tout à notre aise de nos places de voyage et de la meilleure manière de la combiner. Si vous en avez le temps écrivez-moi deux lignes à Berlin chez Trautwein — j'y passerai au moins quinze jours. Mille respectueuses et admiratives tendresses pour M^{me} Schumann et pour vous toutes les vieilles et inaltérables choses que vous savez.

F. Liszt.“

In Deutsch:

„Mit größter Freude, teurer Freund, habe ich Ihre Zeilen und die doppelte Visitenkarte empfangen. Sie wissen, oder sollten es wenigstens wissen, daß ich an allem, was Sie angeht, stets lebhaften Anteil nehme. Ihre Vereinigung mit Clara hat mich herzlich erfreut. Sie sind eines des anderen würdig und ich zweifle nicht, daß Sie ebenso glücklich sein werden, wie Sie Ihren Platz in der Welt ausfüllen. Noch vielen Dank für Ihre Worte. Nur Wenige könnten deren delikaten und erhebenden Inhalt besser zu würdigen wissen als ich.“

Sie haben vielleicht durch die Zeitungen erfahren, daß die Direktion des Hamburger Theaters versuchte, meinen Konzerten Dreckklumpen (bildlich!) in den Weg zu legen. Man hat ungeschickterweise mein Leipziger Scharmützel, das ich, trotz und alledem, als rechtmäßig gewonnen ansehe, aufgewärmt. Dieselben Zeitungen werden Ihnen gezeigt haben, wie ohnmächtig und lächerlich diese kleinen Plänkeleien gewesen sind. Ich gedachte, heute früh nach Berlin abzureisen, aber wider alles Erwarten muß ich hier noch ein Konzert geben am Freitag. Ich werde daher erst Sonntag Abend in Berlin sein können. Erst dort werde ich bestimmt erfahren, ob ich, wie ich fast fürchte, Anfang Dezember wieder nach England zurückkehren muß, oder ob ich länger in Deutschland verweilen kann. Wie es auch kommen mag, ich rechne darauf, Ende Februar in Petersburg zu sein, wo ich alles aufbieten werde, um Ihnen nach Möglichkeit förderlich zu sein. Ich kenne dort bereits viele Leute und bin mit ein paar einflußreichen Persönlichkeiten liiert. Verzeihen Sie, daß ich Ihnen in so plumper Weise meine Dienste anbiete. Im Grunde haben Sie nur darüber zu verfügen, und Sie dürften schwerlich an meinem guten Willen zweifeln. Meine Worte dürften sich daher erübrigen.

Da Frau Schumann die Liebenswürdigkeit besaß, meinetwegen von Berlin nach Leipzig zu kommen, bin ich gewissermaßen verpflichtet, ihr meinen Gegenbesuch zu machen. Ich werde daher höchstwahrscheinlich incognito nach Leipzig kommen. Wir können dann nach Herzenslust über unsere Reisepläne und die beste Ausführung plaudern. Wenn Sie Zeit haben, schreiben Sie mir ein paar Zeilen nach Berlin unter Trautweins Adresse — ich verweile dort mindestens 14 Tage. Tausend respektvolle und bewundernde Empfehlungen an Frau Schumann. In unveränderter Zuneigung

F. Liszt.“

Doch weder aus diesem Besuch noch aus der Reise nach Petersburg wurde etwas, da Liszt von Hamburg direkt nach London zurückkehrte. Ein Freund Schumanns, Cranz, in Hamburg, teilt ihm dies in folgenden drastischen Worten mit:

„Ich eile Ihnen zu melden, daß Liszt nicht nach Petersburg geht, Sie also Ihre Einrichtungen darnach treffen können, dorthin zu gehen. Wenn Sie Anfangs Februar dort sind, ist es gerade recht. Allerdings, wo dieser Charlatan, dieser Liszt hinkommt, da muß alles schweigen. Er ist gewiß ein großer Künstler; aber alle die Manipulationen, die er macht, um sich geltend zu machen, verabscheue ich. Die schänden ihn. Er ist wieder nach London und dort wird seine Schöne ihn nicht loslassen. Alle Frauenzimmer sind in Liszt weg. Er dürfte nur wollen, so ergeben sich ihm alle. Begreifen kann ich das nicht. Zeitgeist! —“

Erst im August 1841 traf Liszt nach anstrengenden Konzertreisen in England, Frankreich und Dänemark wieder in Deutschland ein und verbrachte den Herbst in stiller Zurückgezogenheit zusammen mit der Gräfin d'Agoult und seinen Kindern auf der idyllischen Rheininsel Nonnenwerth. Von einem Ausflug nach Frankfurt a. M. sendet er an Schumann ein Lebenszeichen und kündigt sein Kommen für November an. Es lautet:

„Francfort, 29 Août 1841.

Monsieur Charles Mayer vous portera ces deux lignes, cher Schumann. Ce serait presque impertinent à moi de vous le recommander; mais je l'ai chargé de me rappeler à votre amical souvenir et de m'annoncer à Leipzig pour la mi — ou fin Novembre.

D'ici à cette époque je parcourrai le Rhin en tout sens — voir même la Hollande. Vers le quinze Novembre je serai à Berlin où j'espère que vous viendrez me dire bonjour. Si pourtant vous tardez trop je vous trouverai à Leipzig, bon gré, malgré.

Dois-je vous dire que j'ai chanté à votre fête vos nouveaux Lieder et que j'en suis tout à fait ravi?

Mille tendresses amicales et admirations à Madame Schumann que je me réjouis tant de revoir et pour vous, cher Schumann, tout ce que vous savez déjà et ce que vous saurez encore mieux le temps aidant.

F. Liszt.“

Auf Deutsch:

„Herr Karl Mayer überbringt Ihnen diese Zeilen, lieber Schumann. Es wäre fast impertinent von mir, ihn an Sie zu empfehlen, aber er ist beauftragt, mich Ihnen freundschaftlich ins Gedächtnis zurückzurufen und mich für Mitte oder Ende November in Leipzig anzumelden.

Von hier aus will ich z. Z. den ganzen Rhein entlang pilgern, selbst bis nach Holland. Gegen den 15. November werde ich in Berlin sein, wo Sie hoffentlich mich begrüßen werden. Sollten Sie jedoch zu lange zögern, so werde ich nichtsdestotrotz gern Sie in Leipzig aufsuchen.

Soll ich Ihnen sagen, daß ich an Ihrem Geburtstag Ihre neuen Lieder gesungen habe und davon entzückt bin?

Tausend bewundernde und freundliche Empfehlungen an Frau Schumann, die wiederzusehen ich mich aufrichtig freue, und für Sie, lieber Schumann, alles was Sie schon von früher her von mir vernommen haben und mit Hilfe der Zeit noch öfters vernehmen werden.

F. Liszt.“

Ein Zufall führte die Freunde schon früher zusammen. Als Schumanns, die in Weimar konzertiert hatten, am 25. November mit Eduard Genast, dem bekannten dortigen Schauspieler und Regisseur, im „Russischen Hof“ saßen, trat plötzlich „ein Mann von hohem, schlankem Wuchse mit einem ausdrucksvollen Gesicht und langen, zurückgestrichenen hellbraunen Haaren an den Tisch und begrüßte sie mit dem Zuruf: „Bonsoir, ihr Lieben!“¹⁾

Es war Liszt, der über Kassel, Weimar, Jena auf dem Wege nach Berlin war. Schumanns Bitten veranlaßten ihn, zuvor noch einmal nach Leipzig zu kommen und in ihrem Konzert am 6. Dezember, in dem Schumanns Zweite Symphonie und Klavierphantasie zum erstenmal aufgeführt werden sollten, mitzuwirken. In der Zwischenzeit sollte Liszt noch in Dresden konzertieren, wo Schumann durch seine Freunde alles für ihn arrangieren lassen würde. Daß dies nicht schwer war, zeigt Kaskels Antwort an Schumann:

„Von Arrangieren eines Konzertes kann ja garnicht die Rede sein. „Er spielt“, das ist das arrangierteste Konzert der Welt! Zudem spielt er vielleicht im Trio mit Lipinski und Kummer. Tichatschek, die Ungher, die hier ist, die Devrient, wer sänge ihm nicht! La chose est faite aussitôt qu'il parait! Küssen Sie Liszts schönen, geistvollen Mund . . .“

Liszt fand sich, seinem Versprechen gemäß, in Leipzig ein, spielte mit Clara zusammen, nachdem zuvor schon seine „Lucia-Phantasie“ (Clara)

¹⁾ Genast: Aus dem Tagebuch . . .

und sein „Reiterlied“ (nach Herwegh, für Männerquartett) stürmischen Beifall errungen, den „Hexameron“ auf zwei Klavieren, was „einen in der Tat beispiellosen Jubel hervorrief; alle gewohnten Schranken des Beifalls waren durchbrochen und hatten einem Taumel, einem Fanatismus Platz gemacht.“¹⁾ Ähnliches wiederholte sich in Liszts eigenem Konzert am 13. und nach seiner Mitwirkung im Gewandhauskonzert am 15. Dezember. So glanzvoll äußerlich dieses längere Beisammensein mit den Freunden verlaufen war, innerlich hatte es die Bande zwischen ihnen zu lockern begonnen. Namentlich bei Clara brach bereits ganz unverhohlen Neid und Eifersucht hervor. Liszts Mitwirkung hatte zwar den äußeren Erfolg ihres Konzerts erheblich gesteigert, aber die Anteilnahme des Publikums an Schumanns neuen Werken geschädigt. Es bildete sich daher bei ihr ein innerer Groll gegen Liszt, den „Virtuosen“, der das Publikum im Sturm erobert, während der ernste Schöpfer Schumann mit seinen Werken nur sehr langsam durchdringt. Liszts Kompositionen findet sie: „schauderhaft — ein Chaos von Dissonanzen, die grellsten, ein immerwährendes Gemurmel im tiefsten Baß und höchsten Diskant zusammen, langweilige Introduktionen usw., als Komponist könnte ich ihn beinahe hassen.“

Es kam noch hinzu, daß ihre auf kommenden Winter verschobene Petersburger Reise durch Liszts dortige Anwesenheit neuerdings in Frage gestellt wurde,

„und mit diesem muß man nicht rivalisieren wollen. Wen er nicht durch seine Kunst entzückt, den bezaubert er durch seine Persönlichkeit — gewöhnlich findet aber beides statt. Das war schon längst mein Bedenken, denn, wenn ich auch wirklich durch meine Kunst befriedigte, so fehlt meiner Persönlichkeit alles, was dazu gehört, Glück in der Welt zu machen[!].“²⁾

Mit dieser russischen Reise, die endlich im Januar 1844 angetreten wurde, da Liszt sowohl im Frühjahr 1842 wie 1843 in Rußland konzertiert hatte, beschäftigt sich auch ein Brief Liszts an Schumann vom 2. Jan. 1844:

„Theurer Freund,

Mein Weg führt mich dieses Jahr nicht nach Leipzig und wenn Sie davon weg sind mit Ihrer lieben Frau, so hab ich auch gar keine Veranlassung weiter hinzukommen. Bis Mitte Februar wenigstens erfordern meine Verpflichtungen in Weymar zu bleiben. Sehr erfreuen würde es mich, Sie noch vor Ihrer russischen Reise zu sehen.

Vielleicht könnte ich Ihnen auch einige praktische Aufschlüsse über Rußland geben, obgleich Ihnen gewiß deren im Übermaß bereits mitgeteilt worden sind. Ich weiß, wie es in solchen Gelegenheiten geht und erinnere mich bez. meiner ersten Reise nach Rußland in meiner Stube in Berlin einen großen Anschlagzettel folgenden Inhalts:

„Die verehrten Besuchenden sind höflichst eingeladen, mir durchaus keine renseignements über Rußland mitzuteilen!“ haben aufkleben zu lassen.

¹⁾ N. Zeitschr. für Musik, 1841, No. 50. ²⁾ Litzmann II, 35.

Wenn es Ihnen aber anders möglich ist, auf ein paar Tage nach Weymar zu kommen, so wird es mir eine wahre Freude gewähren, uns über Manches und Vieles zu besprechen.

Tausend herzliche Grüße Ihrer Frau von Ihrem freundschaftlichst ergebenen
F. Liszt."

Weymar, 2. Jänner 44.

In die Zwischenzeit 1842/43 fällt nur ein Brief Schumanns an Liszt vom 3. Januar 1843, wohl veranlaßt durch Liszts beispiellose Erfolge in Berlin mit der Anfrage:

"Wie lange bleiben Sie noch in Berlin? Wir hatten große Lust hinzukommen. . . . Würden Sie da vielleicht so freundlich sein, mit Clara ein Duo zu spielen? Daß sie dann auch in Ihren eigenen Konzerten mitwirken würde, versteht sich."

Hierzu kam es nicht. Der Verkehr zwischen Liszt und Schumanns, die im Herbst 1844 nach Dresden übersiedelt waren, scheint dann viele Jahre unterbrochen gewesen zu sein, da Liszt auf seinen ununterbrochenen Virtuosenfahrten die Freunde aus dem Gesicht verlor, und diese nur auf die oft recht widerspruchsvollen Zeitungsmeldungen über ihn angewiesen waren. Auf solchen scheint auch die aus dem Jahre 1846 stammende charakteristische Aufzeichnung Schumanns zu beruhen: „Liszts Treiben, ein stetes Wechseln zwischen Skandal und Apotheose.“ Erst nachdem in Liszts Leben der große Umschwung eingetreten war, er unvermittelt seinen Siegeszug durch die Welt abgebrochen und sich an der Seite der Fürstin Wittgenstein zu ernster Arbeit in das kleine Weimar zurückgezogen hatte, als der Selbstschöpfer und mutige Vorkämpfer für andere den Virtuosen dauernd hatte verstummen lassen, wurden die Beziehungen zwischen Liszt und Schumann wieder aufgenommen. Leider sollte gleich die erste Begegnung mit einer herben Dissonanz enden. Ende März 1848 weilte Liszt einige Tage in Dresden. An einem der Abende sollte ihm bei Schumanns auf seinen Wunsch Roberts neues Trio vorgeführt werden. Doch er verspätete sich, „er ließ uns zwei volle Stunden warten.“ Darob schon Verstimmung. An dem Trio äußerte er zwar großes Gefallen, meinte dann aber beim Quintett, es sei zu „leipzigerisch“. Das nahm Schumann sehr krumm. Als Liszt dann auch noch schlecht spielte, „so schändlich, daß ich mich ordentlich schämte, dabeistehen zu müssen und nicht sogleich das Zimmer verlassen zu können“ (wie Clara schreibt), war Schumann sehr gereizt. Der kleinste Anstoß mußte eine Explosion hervorrufen. Da beging Liszt die Unvorsichtigkeit, Meyerbeer auf Kosten Mendelssohns zu loben. Jetzt brach Schumann los: „Meyerbeer sei ein Wicht gegen Mendelssohn, letzterer ein Künstler, der nicht nur in Leipzig, sondern für die ganze Welt gewirkt hätte, und Liszt solle doch lieber schweigen.“ Er packte ihn bei den Schultern und schrie: „Wer sind Sie, daß Sie über einen Musiker wie Mendelssohn so reden dürfen?“ und verließ das Zimmer. Liszt versuchte zu versöhnen, doch vergeblich. Mit den Worten: „Sagen

Sie Ihrem Manne, nur von einem in der Welt nähme ich solche Worte so ruhig hin, wie er sie mir eben geboten“, verließ er die Gesellschaft. Das war offener Bruch. „Robert hatte das zu tief verletzt, als daß er es jemals vergessen könnte, ich habe für ewige Zeiten mit ihm abgeschlossen“, bemerkte hierzu Clara. — Man darf hier nicht vergessen, daß Schumann nicht mehr der junge Feuergeist war, der einst Liszt nach Leipzig geladen und in seiner Zeitschrift mutig für alles Neue (Berlioz, Liszt, Henselt) in die Schranken getreten war. Je mehr der Schriftsteller in ihm von dem Komponisten in den Hintergrund gedrängt worden war, desto enger wurde auch sein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Seine an sich allem Revolutionären abholde weiche Natur, die sich allmählich zu blinder Verehrung steigende Freundschaft mit Mendelssohn, und vor allem der starke Einfluß seiner mehr als konservativen Gemahlin Clara entfremdete ihn immer mehr den Idealen seiner Jugend. Es kam noch hinzu, daß Robert, schon im Banne des heimlich seine Kräfte unterwühlenden Dämons, immer verschlossener und unzugänglicher wurde, und, von Clara in diesem Punkte übertrieben angehimmelt, in seinem Komponistenruhm sehr empfindlich war. Während Liszt im Triumph die halbe Welt durchheilt, das Leben genossen und Schätze gesammelt hatte, die jetzt erst zur Reife und Abklärung gelangen sollten, war Schumann längst über dieses „Ungestüm“ der Jugend hinaus an der Grenze des Philistertums angelangt. In Liszt und Schumann standen sich daher jetzt zwei Menschen gegenüber, die sich innerlich ganz fremd geworden waren. Ihre Anschauungen trennte eine Welt. Als diesen Zwiespalt noch verstärkendes Moment stand Clara zwischen ihnen, bei der wohl noch persönliche Motive mitsprachen. — Das Verhältnis Liszt-Schumann tritt daher jetzt in ein zweites Stadium: Liszt, der unermüdliche selbstlose Vorkämpfer für Schumanns Werke; Schumanns als willig Empfangende, aber innerlich feindlich gesinnte, später offene Antagonisten.

Die erste große Tat und der erste große Sieg Liszts in Weimar war die Aufführung von Wagners „Tannhäuser“. Als nächster deutscher Meister, für den er einzutreten gewillt war, sollte Schumann zu Wort kommen. Liszt läßt daher — des peinlichen Dresdener Vorfalls wegen zunächst von dritter Seite — durch Reinecke bei ihm anfragen, ob seine „Faust“-Komposition zur Goethefeier 1849 in Weimar geeignet sei. Schumann schrieb daraufhin:

„Aber, lieber Freund, würde Ihnen die Composition nicht vielleicht zu leipzigerisch sein? oder halten Sie Leipzig doch für ein Miniaturparis, in dem man auch etwas zu stande bringen könne? Im Ernst — von Ihnen, der so viele meiner Compositionen kennt, hätte ich etwas anderes vermutet als in Bausch und Bogen so ein Urteil über ein ganzes Künstlerleben auszusprechen. Betrachten Sie meine Compositionen genauer, so müßten Sie gerade eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Anschauungen darin finden, wie ich denn immer danach getrachtet habe, in jeder meiner Compositionen etwas Anderes zu Tage zu bringen und nicht allein der Form

nach. Und wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren — Mendelssohn, Hiller, Bennett u. a. — mit den Parisern, Wienern, Berlinern konnten wir es ebenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem was wir componiert, so nennen Sie es Philister oder wie Sie wollen, — alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an 100 Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz original ist Keiner. So viel über Ihre Äußerung, die eine ungerechte und beleidigende war. Im Übrigen vergessen wir des Abends — ein Wort ist ein Pfeil — und das Vorwärtstreben die Hauptsache. — Sie bleiben noch einige Zeit in Weimar, wie mir Reinecke sagte. Da kommen Sie vielleicht nach Leipzig zur Aufführung meiner Oper . . . Durch Ihre Vermittlung wäre wohl im Winter auch eine Aufführung in Weimar ins Werk zu setzen, was mich freuen sollte.“

Liszt antwortete sehr verbindlich:

„Vor allem erlauben Sie mir, zu wiederholen, was Sie eigentlich nach mir seit langer Zeit am besten wissen sollten, nämlich daß Sie Niemand aufrichtiger verehrt und bewundert als meine Wenigkeit.“

Der Brief, der noch ausführlich auf Schumanns neuere Werke und Pläne eingeht, schließt:

„Jedenfalls aber erscheint als *claqueur* zur *Genoveva* in Leipzig Ihr unveränderlich ergebener Freund
F. Liszt.“

Dieser harmlose Scherz wurde von Schumann bereits wieder als Kränkung empfunden! Doch er übersandte am 10. August 1849 die „Faust“-Partitur und legte seine „Vier Märsche“ bei. Liszt meldet umgehend:

„Verehrter Freund! Ich beeile mich, Sie zu benachrichtigen, daß bei der mir zugesandten Partitur der Schluß fehlt — nämlich bei Seite 146 ‚Hier ist's getan, Hier . . .‘ — bleibt es stehen.

Sind Sie also so gütig und senden mir mit nächster Post die einigen Seiten, welche sich wahrscheinlich auf Ihrem Schreibtische vorfinden werden. — Die hiesigen Stimmen werden Ihnen am verlangten Tag in Dresden (17. Aug.) zukommen; dagegen werden Sie uns aber sehr verbinden, wenn Sie Ihrem freundlichen Anerbieten gemäß uns sobald wie möglich die ausgeschriebenen Solo-Stimmen mit den Blas- und Blech-Instrumenten-Partieen zukommen lassen — denn es tritt hier bei dieser Gelegenheit, wo verschiedene neue Sachen aufgeführt werden, ein großer Mangel an Copisten ein, so daß Freund Montag selbst bei dem Abschreiben der Faust-Stimmen sich tätig beteiligt.

Vielen Dank über Ihre speziellen Bemerkungen über Tempo und Nüancen; wir wollen unser Möglichstes tun, um Ihr Werk auf eine würdige Weise dem Publikum zu verständigen.

Die Märsche 1849 sind in Felsen gehauen — bloß meines Erachtens etwas kurz gehalten. — Ich habe sie, so wie viele Ihrer neuen Compositionen mit vieler Sympathie durchstudiert.

Das Programm der Weymarer Festivitäten sende ich Ihnen nächstens. — Die Faustscene wird im Theater Concerte am 29. aufgeführt, zu dessen Schluß wir die 9. Symphonie von Beethoven intendieren — keine schlechte Nachbarschaft fürwahr!

13. August 1849.

Freundschaftlichst ergeben F. Liszt.

P. S. Soeben bringt mir Montag die letzten Zeilen Ihrer lieben Frau. Die Partitursache ist also erledigt. Bitte, mir die Solothemen und Blasinstrumente baldigst zu besorgen, und die Rechnung der Copiaturkosten mit einzusenden.“

Über den Erfolg der Aufführung berichtet Liszt einige Tage danach, von Helgoland aus, wo er zur Erholung weilte:

„Entschuldigen Sie freundlichst, verehrter Freund, daß ich Ihnen so spät meine Complimentierung über Ihre Faust's Verklärung darbringe; Sie wissen ja schon seit lange, welchen wahrhaften Anteil ich an der Entfaltung Ihres Genies nehme. Dieses schöne und großartige Werk hat in Weimar den schönsten und großartigsten Eindruck hinterlassen. Die Chöre waren durch Freund Montag vortrefflich einstudiert; Fräulein Agthe und Schröck, die Herren Schneider, Höfer und Schulz begeisterten sich im Vortrage des Solos und die Wirkung des Ganzen war eine herrliche.

Meines Erachtens nach würde allerdings das Werk noch gewinnen, wenn Sie dem ersten Chor eine längere symphonische Introduction, welche das mystische Element, den eigentlichen Schauplatz der ganzen Scene, dem Ohr und dem Gemüt der Zuhörer mehr einprägte, vorausgehen ließen. Im Falle Sie diese Meinung nicht mißbilligen, so wird es Ihnen ja eine geringe Arbeit sein, ein paar hundert Takte, welche sich aus dem Kern selbst der Vocal-Composition leicht gestalten könnten, noch vor der Herausgabe des Werkes als Ouverture hinbeizufügen.

Wann kommt Ihre Oper zur Aufführung? Bis Ende Oktober gedenke ich wieder in Weimar einzutreffen, um dort den ganzen nächsten Winter zu verweilen. Sollte Ihre Oper erst im November einstudiert sein, so avisieren Sie mich gefälligst davon, um daß ich die erste Vorstellung nicht verfehle.

Empfehlen Sie mich freundschaftlich Ihrer lieben Frau und bleiben Sie mir gut, sowie ich Ihnen aufrichtig ergeben.

F. Liszt.“

Die Leipziger Aufführung von „Genoveva“ verzögerte sich bis zum 25. Juni 1850. Liszt war, wie versprochen, anwesend. Da das Werk jedoch infolge des unglücklichen Textes nur sehr geteilte Aufnahme fand, Schumann andererseits wegen der seiner Ansicht nach ganz ungerechten Beurteilung sehr verstimmt und gekränkt war, verlief das Zusammensein wenig erfreulich. Der musikalischen Bedeutung des Werkes wurde Liszt vollkommen gerecht. Er urteilte später:

„Genoveva‘ ist unter den Opern der letzten 15 Jahre (Wagner natürlich ausgenommen) sicherlich diejenige, der ich den Vorzug gebe, trotz ihres Mangels an dramatischem Leben, den selbst die musikalischen Schönheiten, so interessant sie für Musiker unserer Art sind, nicht wettmachen können.“

Er beschloß trotzdem, das Werk später in Weimar aufzuführen, da er der Ansicht war, daß ein Musiker wie Schumann das Anrecht habe, an Theatern, bei denen das künstlerische Niveau eines Werkes und nicht Kassenrücksichten ausschlaggebend seien, gehört zu werden. Die Ouvertüre der Oper brachte er sogleich in einem der nächsten Theaterkonzerte; das ganze Werk folgte erst 1855, denn zunächst gab es noch andere Aufgaben zu erfüllen: die Uraufführung des „Lohengrin“ und die Einführung von Berlioz in Deutschland nahmen für die Folgezeit seine Kräfte in Anspruch.

Im Herbst 1850 waren Schumanns nach Düsseldorf übersiedelt, hier besuchte sie Liszt mit der Fürstin Wittgenstein und Tochter Ende August 1851. Aber auch dieses Zusammensein brachte einen Mißklang. Clara schreibt darüber in ihrem Tagebuch:

„Zum Beschluß spielte Liszt ein neues Konzertstück¹⁾ und einige seiner Harmonieen. Er spielte wie immer mit einer wahrhaft dämonischen Bravour, er beherrscht das Klavier wahrhaft wie ein Teufel, aber ach die Kompositionen, das war doch schreckliches Zeug! Schreibt einer jung solch Zeug, so entschuldigt man es mit seiner Jugend, aber was soll man sagen, wenn ein Mann noch so verblendet ist . . . Wir waren Beide ganz traurig gestimmt darüber, es ist doch gar zu betrübt. Liszt selbst schien betroffen, daß wir nichts sagten, doch das kann man nicht, wenn man so bis ins Innerste indigniert ist.“

Schumann selbst rückte während Liszts Spiel unruhig auf seinem Stuhl hin und her und verschwand schließlich aus dem Zimmer. Seine schon ermatteten Schwingen waren nicht mehr imstande, dem kühnen Geistesflug der neuen Lisztschen Ideen zu folgen. Er stand dieser ihm so fremden, die alten Formen sprengenden Kunstwelt gänzlich verständnislos gegenüber. Die in der Luft liegende Spannung löste sich noch glücklich, als Schumann seinen Gästen den Plan darlegte, Byrons „Manfred“ zu vertonen, was bei Liszt lebhaften Widerhall weckte. Dies Thema steht das ganze nächste Jahr im Vordergrund des Interesses. Bereits am 5. November 1851 übersendet Schumann das Textbuch des „Manfred“ nach Weimar zur Beratung Liszts mit dem Regisseur Genast; er schreibt dazu, wobei seit langem wieder ein herzlicher Unterton mitklingt:

„Wir haben gestern die Overture zu ‚Manfred‘ probiert; meine alte Liebe zur Dichtung ist dadurch wieder wach geworden. Wie schön, wenn wir das gewaltige Zeugnis höchster Dichterkraft den Menschen vorführen könnten! Sie gaben mir Hoffnung dazu; haben Sie einmal wieder darüber nachgedacht?“

Er glaubt an die Möglichkeit als „dramatisches Gedicht mit Musik“.

„Wenn Sie mir schreiben, daß der ‚Manfred‘ noch in diesem Winter in Angriff genommen werden könnte, will ich die letzte Hand ans Werk legen . . . Noch oft gedenken wir Ihres letzten Hierseins, der Frau Fürstin, ihrer liebenswürdigen Tochter, denen Sie unsere verehrungsvollen Empfehlungen zukommen lassen wollen, — und Ihrer, der Sie wie immer so reiches Leben um sich verbreiteten. Vergessen Sie auch unser nicht und erfreuen uns bald durch ein freundliches Wort.

Ihr ergebener Robert Schumann.“

Am 1. Dezember antwortet Liszt:

„Verehrtester Freund,

Da ich mit Herrn Regisseur Genast die Hauptpunkte zur Ermöglichung einer brillanten Aufführung des Manfred in Weimar besprochen habe, und mich mit ihm gänzlich darüber verständigt, so bitte ich Sie, mir baldigst entweder Ihre Original-Partitur dieses Werkes, oder eine Abschrift derselben einzusenden. Wahrscheinlich wird die Aufführung mit Anfang nächsten Jahres erfolgen, und es soll mir angelegen sein, eher Zeit zu gewinnen als zu verlieren.

Herrn Detz wird die Rolle des Manfred zugeteilt und Genast übernimmt die des Abts. Für die Dekorationen und Maschinen besitzen wir jetzt in Herrn Händl einen sehr talentvollen und sachkundigen Mann. Senden Sie mir nur sogleich Ihre Partitur und das Übrige wird sicherlich zu Ihrer und allgemeinen Befriedigung besorgt werden.

¹⁾ H-moll Sonate!

Alles Schöne und Gute an Clara und herzlichen Dank für Ihre mir so werthe
Zusendung der Sinfonie

von Ihrem aufrichtig ergebenden Verehrer und Freund
F. Liszt.“

Weimar, 1. Dezember 1851.

Umgehend erfolgt Schumanns Entscheidung (6. Dezember):

„Mit der Möglichkeit der Aufführung, die Sie in Aussicht zu stellen so freundlich sind, wandelte mich doch auch ein leises Grauen an vor der Größe des Unternehmens — ich kann es nicht leugnen; aber ich weiß auch, daß, wo Sie die Hand mit anlegen, die Überwindung der großen Schwierigkeiten bei einem etwa nicht glückenden ersten Anlauf nicht gleich aufgegeben wird. Und so freue ich mich denn, daß Sie es sind, der diese gewaltige Dichtung Byrons ins Leben zu rufen mir Beistand zugesagt.“

Er erbittet den Text zurück, da er noch Unklarheiten ausmerzen will und wünscht die Aufführung bis Februar zu verschieben, da Clara ein Kind geboren, aber nach Weimar mitkommen will.

„Mit Freude habe ich gehört, daß Sie die Ouverture zur Braut von Messina in Weimar aufgeführt. Schreiben Sie mir ein Wort darüber, wie Ihnen das Stück gefallen. Man hört so selten von Künstlern über sich urteilen — und was die sogenannten Kritiker von Fach sagen, ist in Lob wie Tadel meist so albern, daß man es nur belächeln kann. Es ist freilich nie anders gewesen.“

Am 25. Dezember folgt bereits Text und Partitur nach. Doch die Aufführung in Weimar verzögerte sich. Auf wiederholte Anfragen Schumanns antwortet am 1. März 1852 Kapellmeister Montag in Liszts Auftrag:

„Herr Liszt hat mich ersucht, Ihre Anfrage wegen der Aufführung des Manfred dahin zu beantworten, daß er diese keinen Augenblick außer Acht lasse, vielmehr mit allem Eifer betreiben werde, — nur bittet er, ihn zu entschuldigen, wenn sich dieselbe noch etwa 4 bis 6 Wochen verzögert, bis der Benvenuto Cellini von Berlioz gegeben ist, dessen Vorbereitung seine ganze Tätigkeit am Theater in Anspruch nimmt. Sie wissen vielleicht, daß diese Oper am 16. Februar zum Geburtstage der Großherzogin gegeben werden sollte. Durch allerlei Widerwärtigkeiten ward die Absicht vereitelt und Liszt, weil er dadurch zum Teil sehr ärgerlich berührt sein worden mag, gibt sich nun die größte Mühe, seinen Willen trotz Allem durchzusetzen, hält jeden Tag mehrere Klavier- und Quartett-Proben selbst, und opfert dieser Sache ungeheuer viel Zeit. Darum aber bittet er Sie auch, ihn zu pardonieren, daß er nicht selbst schreibt. Wenn es übrigens dessen bedarf, so kann ich Ihnen versichern, daß Liszt mit sehr großem Interesse von Ihrem Werke spricht und daß Sie sich einer sehr sorgfältigen Aufführung des Manfred versichert halten dürfen.

1. März 1852.

C. Montag.“

Als kurz darauf Schumanns zur Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt“ nach Leipzig kamen, fuhr Liszt hinüber, um die Freunde zu begrüßen und wegen des „Manfred“ nochmals alles zu besprechen. Endlich am 8. Juni konnte Liszt den Tag der Aufführung (13.) melden, doch eine plötzliche Erkrankung verhinderte Schumann, seinen versprochenen Besuch auszuführen, und auch der telegraphischen Einladung Liszts: „Donnerstag, den 17. Juni zweite Aufführung von Manfred“, vermochte er nicht Folge zu leisten. Das Werk erzielte einen hübschen Erfolg, blieb allerdings noch lange Jahre hinaus auf Weimar beschränkt. Die Originalpartitur erhielt

6*

Liszt auf seinen Wunsch zum Geschenk mit der Inschrift: „Musik zu Lord Byrons Manfred. An Franz Liszt zum Andenken.“ Liszt revanchierte sich ein Jahr später durch die Widmung seines bedeutendsten Klavierwerkes, der h-moll Sonate, und zollte damit vor aller Welt dem Genie seines unglücklichen Freundes den schuldigen Tribut. Dieser vermochte allerdings dieser Gabe keine Gerechtigkeit mehr widerfahren zu lassen. Die finstere Macht, die schon lange im Hinterhalt auf ihn gelauert, hatte ihn bereits in Bann geschlagen, und der Sprung von der Rheinbrücke am 17. Februar 1854 hatte den letzten traurigen Abschnitt seines Lebens eingeleitet, den Weg zur geistigen Nacht, aus der ihn ein mitleidsvoller Tod am 29. Juli 1856 erlöste.

Jetzt, wo das Unglück über den Freund hereingebrochen, zeigte sich Liszts wahre Größe. Obwohl ihm namentlich Claras feindliche Gesinnung wohl bekannt war, ließ er doch nichts unversucht, ihr in ihrer schweren Lage mit Rat und Tat beizustehen. Um ihr die aus pekuniärer Notlage bedingte Wiederaufnahme der Konzertlaufbahn zu erleichtern, verschaffte er ihr eine Einladung zu einem Hofkonzert in Weimar und arrangierte gleichzeitig ein großes öffentliches Schumannkonzert. Für auswärts versah er sie mit einer Menge von Empfehlungsbriefen und suchte in einer in mehreren Blättern erschienenen, für sie sehr schmeichelhaften wertvollen künstlerischen Würdigung¹⁾ ihr den Weg zu ebnen und das Interesse der Öffentlichkeit erneut auf sie zu lenken. Für Roberts Kunstwerk trat er in einem längeren, auch heute noch bedeutungsvollen Aufsatz²⁾ in die Schranken.

Clara nahm diese Dienste alle stillschweigend entgegen, ließ sich aber dadurch nicht abhalten, ihre Abneigung gegen den Künstler wie Menschen Liszt immer unverhüllt hervortreten zu lassen, ja, sie schreckte nicht vor Handlungen zurück, die mit künstlerischer Antipathie nichts mehr zu tun hatten, und sich vom rein menschlichen Gesichtspunkte aus nur als krasser Undank und skrupelloses Ausnutzen der ritterlichen Gesinnung eines anderen ansprechen lassen.

Über die Robert dedizierte h-moll Sonate fällt sie das heute gewiß seltsam anmutende Urteil:

„Die Sachen sind aber schaurig! Brahms spielte sie mir, ich wurde aber ganz elend . . . Das ist nur noch blinder Lärm — kein gesunder Gedanke mehr, alles verwirrt; eine klare Harmoniefolge ist da nicht mehr herauszufinden! Und da muß ich mich nun noch bedanken — es ist wirklich schrecklich.“³⁾

und als Liszt bei seiner Anwesenheit zum Düsseldorfer Musikfest 31. Mai 1855 mit ihr Schumanns Genoveva-Ouvertüre vierhändig spielt, nachdem er gerade das Werk in Weimar wieder zum Leben erweckt hatte, zeichnet sie in ihrem Tagebuch darüber auf:

¹⁾ Ges. Schrift. Bd. IV.

²⁾ Ges. Schrift. Bd. IV.

³⁾ Litzmann II, 37.

„Das war aber so schauderhaft, daß ich meinem Herzen nur in Tränen Luft machen konnte. — Ich war außer mir, daß in diesen, durch Ihn, den teuren Komponisten geheiligten Räumen sein Werk so entweiht werden durfte. Liszt spielte darauf wieder ebenso schrecklich Bachs chromatische Phantasie.“

Zum Schluß spielte Clara dann allein, um wenigsten „einen gesunden Ton zu hören.“ (!)

Daß Clara ihre Mitwirkung beim Mozartfest in Wien verweigerte, weil Liszt dirigierte, mag aus künstlerischen Gründen zu rechtfertigen sein, daß sie aber bei der Enthüllungsfeier der Gedenktafel am Schumannhaus zu Zwickau nur aus dem Grunde nicht erschien, weil auch Liszt anwesend war, mutet doch recht kleinlich an, und daß sie es schließlich fertig brachte, bei der nach Roberts Tod von ihr revidierten Neuausgabe der Werke ihres Mannes dessen Widmung der C-dur Phantasie an Liszt einfach zu unterdrücken und das Stück nun ohne Widmung erscheinen zu lassen, ist unentschuldbar. Bei Empfang von Liszts Todesnachricht widmet sie dem Dahingeshiedenen in ihrem Tagebuch folgenden Nachruf:

„Gestern am 31. Juli starb Liszt in Bayreuth. — Wieder ein immerhin seltener Mensch zu Grabe getragen! Wie ist es Einem leid, daß man diesen nicht so mit vollem Herzen betrauern kann. Der viele Flitter um ihn herum verdunkelt Einem das Bild des Künstlers und Menschen.“

Ein eminenter Clavier-Virtuos war er, aber ein gefährliches Vorbild als solches für die Jugend. Fast alle auftauchenden Spieler imitierten ihn, aber es fehlte ihnen der Geist, das Genie, die Anmut, und so erstanden nur einige große reine Techniker und viele Zerrbilder . . . Dann war Liszt ein schlechter Componist — auch hierin für viele verderblich, doch dies nicht so nachhaltig, weil seinen Compositionen alle oben genannten Eigenschaften, die er als Virtuos besitzt, fehlen; sie sind trivial, langweilig und sicher werden sie mit seinem Hinscheiden bald ganz aus der Welt verschwinden. Er hat die Leute durch seine Lebenswürdigkeit und Virtuosität immer bestochen und so haben sie seine Werke aufgeführt. Als junger Mann war er höchst fesselnd, später aber mischte sich in sein geistvolles anmutiges Wesen soviel Koketterie, daß es mir oft widerwärtig war.“¹⁾

Liszt war natürlich Claras Handlungsweise nicht verborgen geblieben, zumal die Schumannianer bald als die erbittertsten und gehässigsten Gegner seiner eigenen Schöpfungen auftraten. Dieser schnöde Undank und die gegen ihn gerichtete Hetze der Anhänger eines Mannes, für dessen Werke er selbst tatkräftig und mit Erfolg in die Schranken getreten, mußten ihn natürlich tief schmerzen, konnten ihn aber nicht davon abbringen, bis zu seinem Tode unablässig für die Werke Schumanns zu wirken und sie durch die Schar seiner Schüler in der Welt zu verbreiten; und auch Clara stand er bis zu seinem Tode, wo er konnte, stets fördernd und ritterlich zur Seite.

„Gutes tun so viel man kann, und die Leute schwatzen lassen“,²⁾ war auch hier, wie so häufig in seinem Leben, seine Devise . . .

¹⁾ Litzmann III, 479. ²⁾ Br. VI, 327.

BEETHOVENIANA

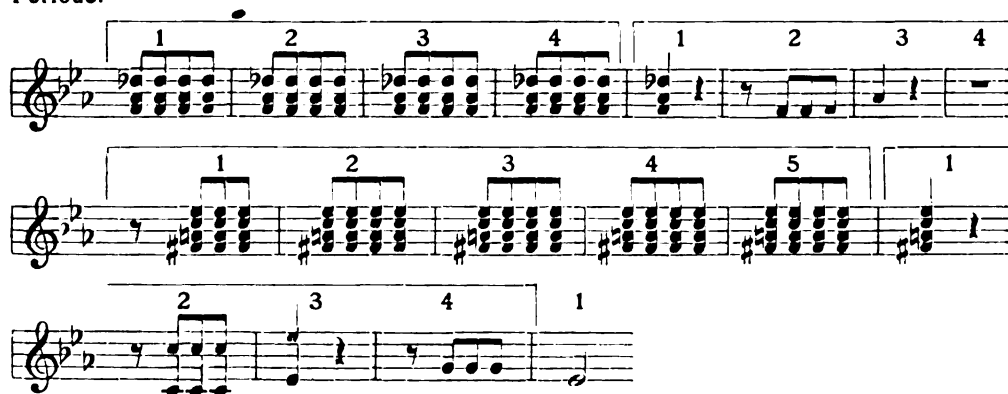
VON PROF. THEODOR MÜLLER-REUTER IN KREFELD

(Fortsetzung)

VI. Zur fünften Symphonie

Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß Beethoven am 21. August 1810 Breitkopf & Härtel brieflich auf zwei Takte im Scherzo der fünften Symphonie aufmerksam machte, die fälschlich in den Druck übergegangen waren. Die Ausmerzung dieser Takte ist allerdings erst 1846 und zwar auf Anregung Mendelssohns, des damaligen Besitzers der Urhandschrift, geschehen. Breitkopf & Härtel veröffentlichten in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ 1846 No. 27 vom 8. Juli, Seite 461/62 „Berichtigungen, Beethovens fünfte und sechste Symphonie betreffend“, und teilten die auf die überflüssigen zwei Takte bezügliche Briefstelle im Faksimile mit. Nach weiteren sechs Jahren bemächtigte sich der Herausgeber der „Rheinischen Musikzeitung“ L. Bischoff dieses Gegenstandes. Er schrieb in No. 98 seines Blattes einen Aufsatz „Die zwei unberechtigten Takte im Scherzo der V. Sinfonie von Beethoven, nebst einigen anderen rhythmischen Bedenken.“ Daß Berlioz und Marx die zwei unberechtigten Takte in Schutz nahmen, ist ebenso bekannt wie, daß sie längst endgültig beseitigt sind. (In den alten Hummelschen Bearbeitungen — Schott Söhne — sind sie noch zu finden.) Die Bedenken Bischoffs betrafen unter anderem einen „Eindringling“ im ersten Satze. Es ist der 121. Takt nach der Oboekadenz im zweiten Teile, ein Pausetakt in allen Stimmen. Dieser berühmte oder berüchtigte Takt wird noch heute verteidigt und austaktiert, oder bekämpft und weggelassen. In neuerer Zeit ist ihm ein Verteidiger in Felix Weingartner erstanden. Seine Ausführungen darüber finden sich zuerst in der dritten Auflage (1905) der Schrift „Über das Dirigieren“ (Seite 37/38), später wurden sie von ihm hinübergenommen (1906) in das Buch „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“ (Seite 72f.). Wir geben Weingartners Worte und Notenbeispiele hier nach der erstgenannten Quelle. Er schreibt:

„Gegen Schluß des ersten Satzes findet sich an einer Stelle eine fünftaktige Periode.



Mag man nun den vierten Takt der zweiten Periode, die Generalpause, als kurze Fermate und den ersten der nachfolgenden fünftaktigen als Auftakt nehmen, wonach sich nachher doch eine viertaktige Periode ergäbe, mag man den dazugekommenen Takt damit erklären, daß das Haupthema auch bei den Wiederholungen

das erstemal so  das zweitemal mit einem Takt mehr,

so  notiert ist, ganz gleichgültig, wie man sich die

Sache mathematisch ausrechnet, unter allen Umständen wirkt das kurze atemlose Schweigen und das darauffolgende Losbrechen des verminderten Septimenakkordes gerade in seiner Verlängerung furchtbar, gewaltig, drohend, erschütternd, niederschmetternd. Es ist, als ob sich eine Riesenfaust aus der Erde erhebe. Ist es nun zu glauben, daß ich fast überall die unbeschreibliche Wirkung dieser Stelle dadurch einfach vernichtet fand, daß entweder ein Takt des verminderten Septimenakkordes, oder aber gar die Generalpause — weggestrichen waren?

Vor den geschmacklosesten rhythmischen Verrückungen ist man nicht zurückgeschreckt, die einfältigsten Luftpausen hat man genehmigt, um interessant zu erscheinen, das Aufbäumen des Genius aber zu einer genialen Unregelmäßigkeit hat man dem Boden gleichgemacht; da mußte es ‚viertaktig‘ hergehen. O sancta simplicitas! — Die Schuldigen schoben ihr Unterfangen stets Bülow in die Schuhe. Ich kann es nicht glauben, daß er so gesündigt haben sollte.“

Wer so temperamentvoll schreibt, muß seiner Sache sicher sein. Weingartner ist von der Richtigkeit des Pausetaktes überzeugt und geht unsanft mit denen, auf die sich eine sancta simplicitas herabgesenkt hat, um.

Man wird der Sache besser dienen, wenn man sie mit ein wenig mehr Ruhe behandelt und sich Rats an der Quelle, an der jetzt in der Königlichen Bibliothek in Berlin befindlichen Beethovenschen Urhandschrift der Partitur holt.¹⁾

Eine Äußerlichkeit der Partitur fällt zuerst auf. Auf jeder Seite des ersten Satzes sind, höchstwahrscheinlich nicht von Beethoven selbst, mit dem Lineal drei Taktstriche gezogen, d. h. also, es waren drei Takte vorliniert. Für einen der kurzatmigen $\frac{2}{4}$ Takte unseres Satzes war der Raum eines der vorlinierten Takte zu groß. Beethoven halbierte oder drittelte die großen Takträume vermittels eigenhändig mit freier Hand dazwischen gezogener Taktstriche und gewann so auf jeder Partiturseite sechs oder mehr Takte.

Die Partiturseite, auf der sich der zur Erörterung stehende Pausetakt befindet, — es ist, wie schon bemerkt, der 121. nach der Oboekadenz im

¹⁾ Herr Professor Dr. Kopfermann, Direktor der Musik-Abteilung der Königlichen Bibliothek, hat die Güte gehabt, die Photographie der zwei wichtigsten Partiturseiten zu gestatten, die wir unter den Beilagen dieses Heftes den nachfolgenden Erörterungen mit an die Hand gaben. Herrn Professor Dr. Kopfermann sei hiermit verbindlicher Dank ausgesprochen.

zweiten Teile — weist besondere Eigentümlichkeiten auf. Das Erste, Merkwürdigste ist:

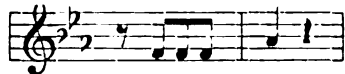
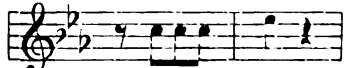
Der Takt, auf den es ankommt, enthält keinerlei Pausezeichen! Er steht wohl in der Partitur, ist aber in allen Systemen völlig leer!

Diese Tatsache, die schon Mendelssohn hatte bekannt werden lassen, genügt an sich, um den Glauben an die unbedingte Richtigkeit des Pausetaktes zu erschüttern.

Damit hat es jedoch nicht sein Bewenden, denn sorgfältige Prüfung jener Seite der handschriftlichen Partitur führt noch zu einem anderen überraschenden Ergebnis.¹⁾

Die erste Seite A beginnt mit dem zweiten der vier Des-dur-Takte, deren erster auf der vorhergehenden Seite steht. Deutlichst sind zunächst die drei mit dem Lineal gezogenen Taktstriche von den anderen mit flüchtiger Hand nachgezogenen zu unterscheiden. Der vierte Taktstrich, es ist einer der nachgezogenen, zeigt im Gegensatz zu allen anderen eine seltsam verbogene und ausgebauchte Form. Im fünften Takte sieht man mit nicht minderer Klarheit in den Systemen der ersten und zweiten Violinen, Bratschen, Flöten und Bässe (1., 2., 3., 4. und 12. System) eine Viertelpause, die nachträglich ausgestrichen ist. Wir nehmen das Ergebnis der genauen Prüfung beider Seiten voraus: Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, Beethovens erste Lesart hat so gelautet:



Die hier fehlenden Takte  sind erst eingeschoben worden, nachdem Beethoven die erste Lesart mit dem musikalischen Ausrufungszeichen  zu Papier gebracht

hatte. Er fügte zwischen ursprünglich drittem und vierten Takte einen neuen, eben den erwähnten verbogenen Taktstrich ein; die Viertelpausen wurden in den Systemen, wo sie von der ersten Lesart her zu weit rechts standen, ausgestrichen und in den neugewonnenen Takt nach links gerückt, bzw. eingetragen. Wie schon bemerkt, ist das deutlich sichtbar im 1., 2.,

¹⁾ Man nehme jetzt die beiden als Beilagen gegebenen photographierten Partituren zur Hand, um das Folgende nachzuprüfen.

3., 4. und 12. System. Eine Korrektur im System der Flöten (d. i. das vierte), sowie die Vorzeichnung des Tenorschlüssels für die Fagotte (d. i. das siebente System) nötigte zu der Ausbauchung des zugefügten neuen Taktstrichs. Daß der Tenorschlüssel in dem Fagottsystem bei dem letzten Takte der Seite A nicht aufgehoben ist, sondern daß eben dieser Takt im Baßschlüssel fortfährt, der ja bei der ersten Lesart für die ganze Stelle galt, ist ein weiterer Beweis für die nachträgliche Einschreibung. Die Korrektur in den Flöten hat an sich mit der Einschreibung nichts zu tun. Am unteren (linken) Beginn des zweiten Taktes ist dort noch ein „Vi“ zu erkennen, daß unten auf dem vorletzten System durch ein „de“ zu „Vide“ ergänzt ist. Der Deutlichkeit halber schrieb dann Beethoven noch mit Stift über diese Noten d d d

a a a.



(Die Anordnung der Instrumente von oben nach unten ist: 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken; dann folgt ein unbenutzt gebliebenes System und zuletzt kommen Celli und Bässe auf einem System zusammen.)

Die ursprüngliche Lesart wahrte die Viertaktigkeit und mit ihr die Integrität des Rhythmus durchaus. Nach der Einschreibung der beiden Takte ergab sich dann folgendes:

2.



Der mit Fragezeichen versehene Taktraum war von der ersten Lesart stehengeblieben. Beethoven, sagen wir vorsichtig, mag vergessen haben ihn auszustreichen; daß er vergessen hat, ihn mit Pausezeichen zu versehen, wenn er sie haben wollte, bezweifeln wir bei des Meisters bekannter Genauigkeit. Die dritte Möglichkeit, daß Beethoven unterlassen haben könnte, einen vollen Takt des Tutti mit dem verminderten Septimenakkord fis-a-c-es zu streichen, halten wir für indiskutabel. Die Einschreibung der zwei, oben mit × gekennzeichneten Takte ist aber nicht etwa erst nach Beendigung des ganzen Satzes, sondern mitten während der Arbeit an dieser Stelle, aller Wahrscheinlichkeit nach sogleich nach Niederschrift der Takte 1 bis 15 des Notenbeispiels No. 1 geschehen. Aus anderen Merkzeichen der Partitur kann man schließen, daß Beethoven nicht etwa eine fertige Skizze vor sich hatte, die er instrumentierte. Auf leeren Systemen der Partitur befindliche Entwürfe ganzer Parteen, die erst später in dem Satze folgen, sind Beweise, daß Beethoven tatsächlich noch mit dem Komponieren überhaupt beschäftigt war, als er bereits instrumentierte.

Man kann bei gewissenhafter Prüfung dieser Stelle gar nicht an dem viel zu wenig beachteten Umstande vorübergehen, daß das Hauptmotiv des ersten Satzes in zwei in der Aufzeichnung verschiedenen Formen erscheint, nämlich so:  und so: . Der Verfasser hat der Bedeutung dieser verschiedenen Aufzeichnungen seinerzeit eine besondere Studie gewidmet (Musikalisches Wochenblatt 1898, No. 27, 28 und 29), auf die verwiesen sei. In dieser Studie wird der Nachweis versucht, daß die verschiedenen Aufzeichnungen verschiedene rhythmische Bedeutung haben. Die auch noch von Riemann vertretene Ansicht, daß die der zweiten Fermate vorausgesetzte halbe Note lediglich eine Verlängerung des Halte-tons bezwecke, hat der Verfasser schon damals als irrtümlich bezeichnet. Weingartner erwähnt diese Doppelaufzeichnung in der dritten Auflage (1905) seiner Schrift „Über das Dirigieren“ unter Bezugnahme auf den berühmten Pausetakt. Man darf aber wohl diese Doppelaufzeichnung zur Verteidigung der Gültigkeit des Pausetaktes überhaupt nicht heranziehen, denn die Urhandschrift kennt diese zwei verschiedenen Aufzeichnungen noch gar nicht! Sie kommen erst in den ersten Drucken vor.

Der Verfasser ist noch heute der festen Überzeugung, daß entweder der Pausetakt oder ein Takt des zweiten Tutti der ganzen Stelle (verminderter Septimenakkord) nicht aufrecht zu halten ist und läßt die sancta simplicitas über sich ergehen. Die Entscheidung aber, welcher Takt zu streichen sei, ist ungemein schwierig.

Beseitigt man den Pausetakt, dann bekommt die Stelle dieses Gesicht:

3.



usw.

Streicht man einen Takt im zweiten Tutti, dann dieses:

4.



usw.

Die erste Lesart gibt dem Achteltakte (Takt 8) die Bedeutung eines Auftaktes, die zweite gibt dem nämlichen Takte, der nun der neunte geworden ist, die eines Niedertaktes. Da die Urhandschrift diesen Unterschied noch nicht kennt, oder sagen wir vorsichtiger, da ihn Beethoven dort schriftlich noch nicht fixiert hat, so darf man wohl die zweite Lesart, also die Streichung eines Taktes im zweiten Tutti, ablehnen.

Es wäre zum mindesten als starrsinnig, jedenfalls als ganz unwissenschaftlich zu bezeichnen, wenn verschwiegen würde, daß die Partitur ein Merkzeichen trägt, das für die Beibehaltung und Richtigkeit des Pausetaktes trotz der fehlenden Pausen usw. spricht. Die Takte sind in der Partitur von fünf zu fünf mit laufender Nummer versehen, d. h. sie sind gezählt worden. In diese Zählung ist der leere Takt mit einbezogen. Die Zählung geschah zweifellos für den Abschreiber, die Zahlen sind angebracht, nachdem das Werk oder der Satz vollendet war. Ob die Zahlen von Beethovens oder des Abschreibers Hand stammen, ist kaum zu entscheiden. Wer aber auch die Taktstriche gezählt, also diese mechanische Arbeit vollbracht haben mag, der wird sich nicht mehr damit beschäftigt haben, ob da einer zu viel oder zu wenig gezogen war.

DIE NOT DER BÜHNEN-KOMPONISTEN

VON WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHN

Herr Dr. Konta¹⁾ hat die Sache aufs Tapet gebracht. Das muß man anerkennen. Aber positive Rettungsmittel weiß er nicht anzugeben. Auf meinen Brief, den ich dieserhalb privatim an ihn gerichtet, hat er jedenfalls geschwiegen. Es stand übrigens so ziemlich dasselbe darin, was ihm Dr. Istel²⁾ in der „Musik“ nun öffentlich sagt. Decken sich somit im allgemeinen Dr. Istels Ansichten mit den meinigen, so kann ich ihm zu meinem wirklich aufrichtigen Bedauern doch nicht betreffs seines Vorschlages beipflichten, der das Heil der dramatischen Komponisten in ihrem Beitritt zum „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ erblickt.

Erstens: weil die genannte Vereinigung nur Autoren aufnimmt, die mindestens bereits dreimal in einer deutschen Großstadt öffentlich aufgeführt worden sind. Ja, wer's erst soweit gebracht hat, zumal als Opernautor, der kommt schließlich auch allein weiter. Die größte Not kann der Verband bei diesem so „fein“ siebenden Aufnahmemodus jedenfalls nicht lindern. Wer einen Ertrinkenden erst retten will, nachdem dieser sich glücklich selbst bis ans Ufer durchgekämpft, dessen Hilfe ist für die Katze!

Zweitens: weil mir die gepriesenen kaufmännischen Grundsätze der Vertriebsstelle dieses Vereins einfach „zu“ kaufmännisch sind. Oder wie soll ich es anders nennen, wenn heut ein nicht unbekannter Komponist, der aber mit einer Oper noch nicht zu Worte kommen konnte, bei der genannten Vertriebsstelle anfragt, unter welchen Bedingungen sie auch für seine dramatischen Erzeugnisse tätig sein würde, und diese Stelle ihm darauf in nuce antwortet: Die Kosten der vor allem notwendigen Prüfung einer Oper betragen 30 Mark!? — Gibt es dafür eine gelindere Bezeichnung als „zu“ kaufmännisch?

Was ich hier erzähle, das ist mir vor sechs Wochen passiert. Ähnliches hat mir noch kein Verleger und kein Theaterdirektor zu bieten gewagt, und die sind doch verschrieen wegen ihrer „Realpolitik“; aber daß die Lieferanten die natürlichen Geschäftsunkosten der Unternehmer tragen sollen, verlangen sie denn doch nicht. Über den Verdacht, Gefühlspolitik zu treiben, ist die genannte Vertriebsstelle jedenfalls erhaben. Bei derartiger Leitung muß der Verband Geschäfte machen.

Aber ich mag mit ihm keine Geschäfte machen! Und so wie ich dürfte noch mancher andere blöde Idealist denken.

Wer hilft uns nun?

¹⁾ Vgl. „Die Musik“, 2. Novemberheft 1913, S. 222 ff.

²⁾ Vgl. „Die Musik“, 2. Dezemberheft 1913, S. 359 ff.

„PARSIFAL“

DIE BERLINER ERSTAUFFÜHRUNGEN

VON DR. ADOLF WEISSMANN IN BERLIN

Ein bühnenweltgeschichtliches Ereignis soll sich vor unseren Augen vollziehen. Der Schleier soll von diesem letzten Werk Richard Wagners ganz hinweggezogen werden. Bisher ist er immer nur halb gelüftet worden. Wir haben an heiligen Tagen, wir haben in den Konzerten der Wagner-Vereine Menschen sitzen sehen, mit dem Text in der Hand, von kirchlicher Stimmung erfüllt, so andächtig, wie sie nur Oratorien oder Messen entgegennehmen. Diese Musik ist ihnen in den Höhepunkten vertraut, sie hat in ihrer Phantasie Bilder aufsteigen lassen, sie ist ihnen ein durch Sehnsucht verklärtes Credo geworden. Denn in der Ferne sehen sie immer noch etwas anderes. Ob in Bayreuth, ob in Berlin, ein Tag muß kommen, da sie phantastische Erinnerungen durch die Körperlichkeit des Bühnenwirklichen steigern dürfen. Wir haben auch andere sitzen sehen, die Bayreuth schon erlebt haben. Sie messen das Oratorium an der Bühne, sie suchen vergeblich in sich die Stimmung von einst wiederzuerwecken. Indes ist man durch den langen Kundry-Kuß Wagners hellsehtig geworden. Aus ihm selbst schöpft man Argumente gegen ihn. Alles ist im Fluß, alles schreitet durch ihn fort. Dagegen steht die Starrheit des Wagnerschen „Veto“, das ein Werk den kritischen Zweifeln entrücken, als unantastbares Heiligtum gewahrt wissen möchte. Warum? fragen die Sehnsüchtigen und die Skeptischen. Ist der „Parsifal“ von der Widerstandskraft einer „Missa solemnis“, so wird er wie diese dem Sturm der Sensation standhalten. Ist er es nicht, nun, dann hat er zu weichen.

Ich selbst — ich bekenne, daß ich skeptisch war — bin schon im Zuge, weiterzusprechen, „Parsifal“ von unserer erhöhten Warte aus zu beleuchten, Zweifel zu begründen, da kommt das Ereignis und findet mich im Zustande steigender Empfänglichkeit. So ziehe ich es vor, das Erlebte vor den Leser zu stellen, in der Reihenfolge, wie es mich traf. Es ist in solchen Augenblicken eine Lust, in der Großstadt zu leben, die uns zweimal einladet, uns mit dem Genius auseinanderzusetzen. Ist es vorüber, dann will ich noch einmal mit geschärftem Blick zum Kunstwerk an sich zurückkehren.

Im Deutschen Opernhaus

Das treue deutsche Bürgertum hat den „Parsifal“ ersehnt. Ihm wird er hier geboten. Als Neujahrsgeschenk. Der Bürger will Erkenntnis, Verständnis. Er ist glücklich, wenn er sich gründlich unterrichten darf. Hier kann er's. Das Programm ist ein Buch geworden, das ihm mit Geschmack Inhalt und Tendenz des Bühnenweihfestspiels mitteilt. Die innere Weihe ist da, das Spiel kann beginnen. Oh, es ist zunächst grausam, dieses Spiel. Mit echter deutscher Treue entschleierte es uns die Schwächen der dramatischen Entwicklung, läßt uns die Redseligkeit des Gurnemann beklagen, der wie ein Verhängnis über dem ersten Akt schwebt, und beschert uns in der Gralsenthüllung ein Stück Theater, das in seiner Handgreiflichkeit peinlich wirkt. Wir sind ermüdet, niedergeschlagen. Es wird besser. Die Leidenschaft kündigt sich im Orchestervorspiel an, in dem die Stürme der ersten Takte der „Walküre“ gedämpft nachklingen, Klingsor beschwört die Sünde, und die Sünde gewinnt uns, die Blumenmädchen bringen den Sonnenschein. Aber Kundry und Parsifal bleiben allein, gedankenblasser Wortreichtum akzentuiert sich, und wenn der Vorhang über Dürre und Ruinen sich senkt, sind wir wieder ermüdet und niedergeschlagen. Karfreitagszauber.

Was im Orchester entzückte, das dehnt die Bühne bis zur Unerträglichkeit. Und zum Schluß kehrt jenes Theater der Gralsenthüllung wieder — ein schwerer dramatischer Fehler, den wir Wagner am allerwenigsten verzeihen. So sind wir dem „Parsifal“ mehr denn je entfremdet; wir begreifen die Erregung, den Jubel dieser Menschen nicht, die doch offenbar ihre Erwartungen befriedigt gesehen haben. Sie haben recht, wenn sie damit ihren Dank aussprechen wollen. Alles, was auf ein Ensemble gestellt war, ist über Erwarten gelungen. Das Orchester unter Eduard Mörike hat sich in dieser neuen Aufgabe selbst übertroffen, in den Tempi ist die mittlere Linie gehalten; die Chöre in den Gralsszenen haben präzise und nuanciert gesungen, die Blumenmädchen haben uns durch den Wohllaut und die Geschmeidigkeit ihrer Stimmen entzückt. Aber beim Szenischen beginnen die Bedenken. Alles Landschaftliche ist im Experiment stecken geblieben, und das Farbige quält durch das Auge den inneren Sinn. Gustav Wunderwald hat seine reiche malerische Phantasie angestrengt. Aber die rötlichen Felsen und der heilige See im ersten Akt, die Blumenau des dritten mit dem unwahrscheinlichen Himmel und einem Wolkenfleck und der knackenden Einsiedlerhütte sind von einer Gegenständlichkeit, die alles Transzendente unterbindet. Der Wandeldekoration hat Hartmann mit Entschuldigungen, die doch keine Rechtfertigungen sind, entsagt. Der Gralstempel mit seinem entschiedenen Blau, seinen vergoldeten Säulen hat etwas Starres. Der weiße Mantel der Gralsritter kommt den Ansprüchen des Farbensinns nicht entgegen. Aber die Blumenmädchen, die uns den Sonnenschein gebracht haben, bewegen sich in duftigen bunten Gewändern und in einer Frühlingspracht, die für alles übrige um Entschuldigung bittet.

Das Szenische allein ist aber an der Ernüchterung nicht schuld: die Gebrechen dieses Dramas wollen durch Persönlichkeiten verhüllt werden. Daß der Gurnemanz uns redselig erschien, ist Robert Blaß zuzuschreiben, der über Klang, aber nicht über Charakterisierungskraft verfügt. Paul Hansen als Parsifal hat eine prachtvoll untheatralische Hilflosigkeit und Eckigkeit für sich, die sich als bewußtes Ausdrucksmittel enthüllt, wenn er, auch stimmlich, zu dem durch Mitleid Wissenden christushaft emporwächst. Klingsor ist kein Mensch, und Eduard Schüller, der ihn schön sang, störte darum nicht. Amfortas wird von Julius Roether glaubhaft gegeben, der Titurel von Ernst Lehmann. Bleibt Kundry, die in ihrem Zwiespalt, in ihrer Dämonie für mich den Kern dieses Dramas bedeutet: Melanie Kurt, die einzige Künstlerin von Gewicht in diesem Kreise, hat sich hier in die Höhe einer Leidenschaft emporzuschrauben, die ihrer gradlinigen Weiblichkeit fernliegt. Wie sie's tat, war höchst bemerkenswert. Sie hat die ganze Frische einer Stimme, die in der Höhe ihren besonderen Zauber entfaltet, und sie setzt sich mit großem Erfolg für das Teufelsweib ein; ein Sieg der Arbeit, Kultur, Intelligenz.

Habe ich hier die nötige Wärme nicht aufgebracht, die die Tat des Deutschen Opernhauses für sich forderte? Ich konnte es nicht. Ich gebe den getreuen Abdruck meiner Empfindungen. Es war nicht „Parsifal“-Stimmung, in der ich das Haus verließ. Vom Kunstwerk ist die Hülle genommen. So hätte es keine Zukunft. Theater und Tendenz liegen im offenen Streit. Die Bühne als moralische Anstalt ist zu ehrlich. Bürgertum, begehre den „Parsifal“ nicht.

Im Königlichen Opernhaus

Kann man überhaupt jener Tat gegenüber noch gerecht sein, wenn man den „Parsifal“ am Opernplatz erlebt hat? Wenn dieses Werk je gerettet werden kann, hier ist es gerettet worden. Man wird an jenem Abend des 5. Januar sofort in jene Stimmung eingehüllt, die eine vollendete Selbsttäuschung über den Wert des Dar-

gestellten bedeutet; man fühlt sich den Händen eines Zauberers überliefert, der uns alle Besinnung raubt. Und daß diese Zaubergewalt gerade von dem Generalintendanten Exzellenz Georg v. Hülsen-Haeseler ausging, gegen den ich mich noch jedesmal kritisch gewehrt habe, das eben ist das Merkwürdigste an der Sache. Der Abend leitet für mich eine Ära besonderer Wertschätzung für diesen Mann ein, der an bestimmten Aufgaben sich zu der Höhe eines achtungsgebietenden Regisseurs emporreckt. Hier lag die Aufgabe vor, zu beweisen, daß „Parsifal“ auch ohne Bayreuth existieren könne. Ich hatte es nicht für möglich gehalten. Es ist mir bewiesen worden. So sehr, daß ich bekennen muß, auf dem Festspielhügel selbst nie vom „Parsifal“ auch annähernd so gepackt, ja überwältigt worden zu sein. Was der Tat ihren besonderen Charakter gibt, ist die Loslösung von der Schablone auf Grund einer höchst persönlichen Initiative, die in allen Einzelheiten erkennbar ist und sie doch in weiten Bögen zusammenfaßt. Noch einmal: es ist erstaunlich. Mit welchem Raffinement hier jene „Stimmung“ erzeugt ist, mit der jedes Wagner-Werk, mit der aber vor allem „Parsifal“ steht und fällt, das ist nicht einmal ganz herzuzählen. So viel ist gewiß, daß sie schon einsetzt, bevor noch das Orchester das Abendmahlsmotiv intoniert. Die Krone ist entfernt, gedämpftes Licht umfängt uns, wir sehen die Proszeniumslogen beseitigt, die nun in ihren Bekleidungswänden tempelartig wirken; einen Vorhang, der in sinnvolle Beziehung zu dem Werk gesetzt ist. Allmählich hüllt sich das Haus in Dunkel. Und das Orchester spielt mit gesammelter Kraft. Was verschlägt's, daß die Posaunen ein wenig zu derb klingen! Wir zwingen uns zu akustischen Täuschungen, bemerken, wie Leo Blech alle Mittel der Spannung meistert, ja Bayreuther Tempi noch ins Ungemessene dehnt. Wir würden uns sonst dagegen auflehnen. Hier stimmt es zu dem übrigen. Der Zauberwald mit dem rechts seitlich gelegenen heiligen See zeigt Farbenreflexe, die uns in das Reich des Märchens führen. Gurnemanz hat alles Redselige verloren, er ist ein Charakterkopf geworden. Denn Knüpfer adelt, was geschwätzig ist, durch einen Ausdruck, den man schlechthin ideal nennen kann. Er klärt die Knappen auf; es ist lang, aber ermüdet nicht. Die Szene hat sich zu wandeln. Der Zauberwald dreht sich, Gurnemanz und Parsifal schreiten, man glaubt, das werde sich weiterentwickeln, da fällt der Nebel, fällt der Vorhang; die Stelle ist heikel, aber sie gefährdet unsere Illusion nicht. Aus dem Nebel steigt der Grals-tempel auf, nach der Heiligen Grabeskirche in Jerusalem geformt, mit der Patina des Altertums, die ihm alle Steifheit nimmt. Die Chöre singen — wir zwingen uns von neuem zu akustischen Täuschungen —, daß es eine Pracht ist. Die Höhenstimmen von überirdischem Klang. (Ein Bravo Herrn Prof. Hugo Rüdel.) Zaubenhaftes An- und Abswellen des Lichts, das uns das Rot an den Gralsrittern und das Lila am Gralsträger seltsam verklärt, — der erglühende Gral — lauter Bühnenwunder. Pause. Wir sind im Banne Klingsors: Das Burgverlies in fahlem Grau, die Beschwörungsszene ein Meisterstück der Hexerei. Das versinkt. Die süßliche Farbenpracht des Zaubergartens könnte stören, wenn sie sich nicht eigentlich mit der Handlung deckte. Die mit Birken bestandene Blumenau ist ein Märchen.

So ungefähr das Szenische. In der Regie wieder Größe, gestützt durch Persönlichkeiten. Knüpfer lenkt immer wieder zu sich hin. Die Leffler-Burckard ließe meine Gedanken bis dazumal zurückschweifen, wo ich sie in Bayreuth hörte, wenn nicht ihre Gegenwart, ihr sprechendes Auge, ihr lockender Mund, ihre dämonische Rede selbst Erinnerungen zum Schweigen brächte. Gebrechen der Stimme — gewiß, sie sind da, aber ich werde mir ihrer erst bewußt, wenn Wildheit, Verführung, Fluch, Demut verklungen sind. Wie sie allein die gefährliche Szene mit Parsifal im zweiten Akt gestaltet, das ist so groß, daß ich ihr keine Wagnersängerin von heute zur Seite setzen kann. Der reine Tor, Kirchhoff, überredet zwar nicht

wie Siegfried, weil hier alles Kindliche, Unberührte, Jugendliche gesteigert erscheinen muß. Die krampfhaft „Dumbheit“ seiner Züge verträgt das Bühnenlicht nicht, aber Kirchhoff singt so brav, daß ich nichts Ernstliches gegen ihn einzuwenden habe. Ein Meister pointierter Theatralik Amfortas: John Forsell, der mit wirkungsvollen Zuckungen auf die nicht schmerzende Wunde deutet. Der Klingsor Habichs hat Schlagkraft. Und selbst der Geist Titurels wird von Schwegler klangschön beschworen. Endlich die Blumenmädchen: nicht ganz wie die übrigen, auch ohne den Sonnenschein jener anderen.

Das Wunder hat sich vollzogen. Credo quia absurdum. „Parsifal“ ist mir ein Erlebnis geworden. Er wird als Festspiel leben — außerhalb und trotz Bayreuths.

* * *

Wir gehen heim, wir schütteln den Bann ab, wir besinnen uns. Was ist die Wahrheit? Die Wahrheit ist, daß auch dieses Werk, das schwächer ist als die anderen, noch Duft genug ausströmt, um einmal über sich selbst hinausgehoben werden zu können. Versuchen wir einmal uns in die nötige Distanz zum „Parsifal“ zu setzen: er ist nicht rein und klar, nicht ohne Zauberei zu sehen. Nehmt ihm das Künstliche, und ihr habt ihm auch das Echte genommen. Dieses Bühnenweihfestspiel ist nicht, wie die Oratorien und Messen unserer großen Undramatiker, organisch aus der Abkehr von der Welt geboren. Es ist — wir erkennen hier Geist und Patenschaft Liszts — Reaktion gegen das Theater mit den Mitteln des Theaters. Aus seiner Sinnlichkeit wächst Wagner die Kraft. Wenn gealterte Sinnlichkeit sich mit Erfolg selbst stereotyper, erprobter Mittel zum Ausdruck der Liebe bedient, wenn sie uns über alle greisenhafte Tendenz hinweg ausnahmsweise zum Aufgeben unserer besseren Erkenntnis zwingt, dann hat das Genie Wunder gewirkt. Wie Wagner im „Parsifal“ sein eigener Epigone geworden ist, das im einzelnen zu begründen, ist hier nicht der Ort.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 13 bis 17 (3. April bis 5. Juni 1913). — Heft 13. „Felix Draeseke.“ Ein Nachruf von Otto Urbach. „... ist es nicht etwas Großes um einen Künstler, der überall, im einfachsten Liede und Klavierstücke wie im größten symphonischen, im größten geistlichen und im größten dramatischen Werke, immer er selbst ist! Der uns überall als eine geschlossene Persönlichkeit entgegentritt, nie durch falschen Schein blendet, nie hohl und nichtig ist, der uns durch seinen Ernst und sein reines Gefühl stets erhebt, der unbedingt durch seine Kraft und sein Können zu den Auserwählten zu zählen ist, der unbedingt in den Höhepunkten seiner Kunst, wie in den Riesenschöhen des ‚Christus‘, in der ‚Tragica‘, in der ‚Herrat‘ uns mit zwingender Gewalt im Innersten packt, unbedingt damit in der Musik sich als ein Neuer, Großer hingestellt hat! ...“ — „Kapellmeistersorgen und -hoffnungen.“ Von August Richard. Besprechung einer vom Verband deutscher Orchester- und Chorleiter herausgegebenen Broschüre. — „Das poetische Empfindungsleben des reproduzierenden Musikers.“ Von Tony Canstatt. Besprechung einer Schrift von Joseph Pembaur („Von der Poesie des Klavierspiels“). — „Alfred Piccaver.“ Von L. Andro. — „Gisela Springer.“ Von H. W. Draber. — „Akademische Stimm- und Sprechübungen.“ Von Hans Schmidkunz. Eindrücke von einem auf dem III. Kongreß der „Gesellschaft für Hochschulpädagogik“ in Leipzig gehaltenen Vortrag mit Demonstrationen des Lektors für Vortragskunst und Liturgie, Prof. Dr. Martin Seydel. „... Ob nicht am Schlusse dieser Übersicht doch noch das unbehagliche Gefühl entsteht, daß hier Dinge gelehrt und — mit kleinen Varianten — demonstriert werden, die jeglichem Kenner längst geläufig seien? Sollte sich's wirklich so verhalten, so besteht doch die Tatsache der unsäglich geringen Zahl von Kennern und der unsäglich großen Zahl von täglichen Verstößen gegen die elementarsten Ansprüche der Akustik und der Musik. Dagegen den Kampf zu führen, insbesondere uns, die nicht schon fachgebildeten Sprecher und Sänger, endlich einmal ordentlich sprechen zu machen, ist eine so nötige Aufgabe, daß wohl jede Einzelheit aus diesen Übungshilfen hochwillkommen sein kann ...“ — „Braille's Musikschriftsystem für Blinde.“ Von G. Fischer. „Der Franzose Louis Braille, geboren am 4. Januar 1809 zu Coupvrai, Département Seine et Marne, im Alter von 3 Jahren durch Verletzung der Augen völlig erblindet, seit 1819 Zögling des Pariser Blindeninstituts, dessen Lehrkörper er später bis zu seinem Tode am 6. Januar 1852 angehörte, ist durch die Erfindung der nach ihm benannten, heute überall verbreiteten Punktschrift der größte Wohltäter seiner Schicksalsgenossen geworden ... Seine Erfindung ist um so höher einzuschätzen, als sie alle anderen Schriftsysteme für Blinde, die vor und nach ihm erdacht und gebraucht wurden, an Einfachheit und praktischer Verwertbarkeit weit überragt, da sie allen an eine tastbare Schrift zu stellenden Anforderungen am meisten gerecht wird. Trotzdem vergingen Jahrzehnte, ehe die Braille'sche Punktschrift in Deutschland festen Fuß faßte und alle anderen Schriftzeichen der Blinden verdrängte. Heute ist sie sowohl als Buchstaben- wie auch als Notenschrift das allgemein gebräuchliche Schriftsystem der Blinden aller Kulturländer ...“ — Heft 14. „Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.“ Technisch-ästhetische Analysen von Wilibald Nagel (Fortsetzung in Heft 15). „... auch Brahms ist ein Eigener gewesen, kein Epigone. Aus der Welt Beethovens und Schumanns, XIII. 8.

aber auch aus der Joh. Seb. Bachs ist er hervorgewachsen und hat sich als ein Selbständiger entwickelt, als ein solcher, der in ihrem Sinne, im Geiste ihrer Kunstauffassung schuf und damit in bewußten Gegensatz zu der Kunst der neu-deutschen Schule trat. Man kann sagen: je länger, je stärker . . . An seinen Jugendwerken wollen wir versuchen, den Meister zu erkennen, der in ihnen die überkommene Kunst fortsetzte und doch ein Neuerer war, einer, dem es gegeben war, sich mit unerhörter Kühnheit, mit einer Gewalt, der sich weiches, lyrisches Empfinden in wunderbarer Gemeinschaft einte, auszusprechen . . .“ — „Vom Volkslied in Niedersachsen.“ Von Wilhelm de Witt (Fortsetzung). — „Thomas Beecham.“ Von H. W. Draber. — „Hermann Kutzschbach.“ Von Georg Otto Kahse. — Heft 15. „Gedanken eines Musiklehrers.“ Zu S. Meyers „Psychologie der musikalischen Übung.“ Von Otto Gasteyer. (Fortsetzung in Heft 19.) „ . . . Wenn unter den folgenden Ausführungen nicht bloß Bestätigungen, Unterstreichungen und Ergänzungen, sondern auch einzelne Widersprüche zu finden sind, so wollen letztere weniger als Korrektur, denn als Beiträge eines Praktikers zur weiteren Klärung dieser für die Pädagogik so enorm wichtigen Fragen aufgefaßt sein. Insbesondere der Schluß wird das Ergebnis für die Praxis behandeln und die wichtige Frage beantworten, wie die ‚Mechanisierung der Teilleistungen‘ am rationellsten erreicht werden dürfte . . .“ — „Leopold Reichwein.“ Von F. Schweikert. — Heft 17. „Staatlich geprüfte‘ Musiklehrer und Musiklehrerinnen.“ Von Otto Urbach. „Ein jeder, dem die musikalische Zukunft unseres Volkes am Herzen liegt, wird die vom Königlich Sächsischen Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts aufgestellte, am 1. Mai 1913 in Kraft getretene, Prüfungsordnung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen als eine Kulturtat von ganz erheblicher Bedeutung mit Freude und Genugtuung begrüßen. Endlich ist von höchster amtlicher Stelle aus ein Damm errichtet worden, an dem sich, wenn wir überhaupt Vertrauen auf den deutschen Geist setzen können, die bisher alles überflutenden Wogen des höheren und niederen Dilettantismus brechen werden. Die alte Musikantenherrlichkeit, die sich mit einer gewissen, oft auch nur mit einer sehr ungewissen Fertigkeit auf einem Instrumente zufrieden gibt, zeitlebens an dem vom Lehrer Erlernen und damit an der Schülerleistung kleben bleibt, wird wohl nun hoffentlich ein ruhmloses Ende finden. Damit hoffentlich auch die Zahl derjenigen, die vor lauter Heb- und Senk-, Rücken- und Lendenmuskelbewegungen keine Zeit finden, sich mit den brennend notwendigen Aufgaben der geistigen Vertiefung, der Verinnerlichung der Form, der auf den Grund gehenden Theorie, kurz mit all dem reichen, blühend aufsprießenden musikalischen Leben außerhalb ihres engen Kreises zu beschäftigen . . .“ — „Für den Klavierunterricht. Chopin: Etüden op. 25.“ Von Heinrich Schwartz. (Fortsetzung) — „Vom IV. Gesang-Wettstreit deutscher Männergesangsvereine in Frankfurt a. M.“ I.: Kritische Rückblicke. Von Georg Otto Kahse. „ . . . Wenn man sich der Vorträge vom ersten Wettstreit in Kassel und der zuletzt gehörten erinnert, so fällt es gar nicht schwer, festzustellen daß der künstlerische Unterschied von mittleren und guten Vereinen im Laufe der verflossenen zwölf Jahre sehr gering geworden ist und diese künstlerische Zunahme der Männerchorleistungen den Preisrichtern ihr verantwortungsvolles Amt immer mehr erschwert, so daß diese letzten Endes nur noch an unterschiedlichen Kleinigkeiten den wahren Wert der einzelnen abzuwägen vermögen. Und diese Art der Beurteilung verschärft sich immer mehr, je gleichwertiger die Konkurrenten auftreten . . .“ II: Prinzipielle Bemerkungen. Von Wilibald Nagel. „ . . . Bekämpft den Materialismus in seinen schlimmen Erscheinungen, gehet dem Preisunwesen und dem gleißenden, hohlen Scheine zu Leibe, gestaltet eure Feste so einfach wie

möglich, arbeitet mit dem gewohnten Eifer an der Kunst um der Kunst und ihrer Ziele willen, denket daran, daß jede Kunstarbeit höheren Grades eine Kulturarbeit sein kann, wenn sie recht geübt wird! Dann, glaube ich, werden die vielen Angriffe, die das Männerchorwesen in seiner heutigen Gestalt erfährt, verschwinden, weil man eben dann auch seinen ethischen Kern überall wird erkennen können. Er ist ja vorhanden; aber allerlei üble Zeiterscheinungen haben ihn überwuchert...“
 III: „Nüchterne Betrachtungen von einem, der nicht dort war.“ Von August Richard
 „... Ein schöner Gedanke liegt dem Kaiser-Wettsingen zugrunde; noch kann er sich unter den herrschenden Verhältnissen nicht entfalten: wo ist der Held, der ihn zur Freiheit erlösen wird?“

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 22/23 bis 27 (6. Juni bis 4. Juli 1913). — No. 22/23. Festnummer aus Anlaß der Jenaer Tonkünstlerversammlung des A. D. M. „Jena und die Musik“. Von Meier-Wöhrden.
 „... Nur der Mangel eines eigenen, voll leistungsfähigen Orchesters verhindert, daß Jena sich in die Reihe der wirklichen Musikstädte stellen kann.“ — „Richard Wagner und der Allgem. Deutsche Musikverein.“ Von Arthur Seidl. (Fortsetzungen in No. 24, 25, 26, Schluß in No. 27.) „Das Verhältnis eines Franz Liszt zum Allg. D.-M.-V. ist nachgerade männiglich bekannt, wenn auch längst und bei weitem nicht erschöpfend schon beschrieben oder abgehandelt. Wagners Beziehungen zu dem genannten Verein aber sind minder geläufig; über sie hat man sozusagen läuten, aber nicht recht zusammenschlagen hören. Da verlohnt es sich vielleicht, zur Wagner-Jubelfeier einmal des Näheren auch von ihnen zu reden, mag es sich im knappen Rahmen solcher Gelegenheits-Darstellung immerhin zunächst mehr nur um die Skizze eines zusammenstellenden Berichtes, denn um endgültig umfassende Historie bereits handeln. Und zwei Seiten kämen daran jedenfalls gesondert in Betracht, die wir freilich hier ineinander arbeiten und miteinander verweben wollen: nämlich die (vorhandenen) äußeren, persönlichen Beziehungen des späteren ‚Meisters von Bayreuth‘ zu dem, unter des Freundes Liszt Ägide von Franz Brendel gegründeten, Verein als solchem wie zu dessen offiziellen Führern; hinwiederum aber auch dieses Vereines und seiner Leitung innerer geistiger Zusammenhang mit dem Wagnerschen Lebenswerke selbst, seinem Kunstideal und seinen eigensten Schöpfungen — im kulturellen Sinne...“ — „Die Gefahren unseres Opernschaffens.“ Von Max Steinitzer. „... In der Oper ... bleibt eine ganze Reihe von Faktoren der Verwirklichung und Genießbarkeit von einem großen Teil besonders der jüngeren Schaffenden unberücksichtigt. Ein solcher altbewährter Grundsatz ist z. B., daß die Handlung im wesentlichen als Darstellung menschlicher Gemütsbewegungen schon pantomimisch verständlich sein soll. Einzelne Stellen, die das tatsächliche verstandesgemäß zu erfassende Gerüst bilden, müssen buchstäblich vernehmbar und daher entweder gesprochen (was wohl nur in der Nummernoper angeht) oder mit stark zurücktretender Instrumentalbegleitung in einem Tempo, das die deutliche Kenntnisnahme nicht hindert, gesungen werden.“ Verfasser plädiert ferner für das Rezitativ. „Noch einen anderen entscheidenden Nachteil hat die Flucht vor dem Rezitativ, das lückenlose Unterweben des ganzen Stoffes mit melodischen, akkordischen und rhythmischen Fetzchen. Eben durch die fortwährende Buntheit des ruhelosen Wechsels entsteht das Gefühl vollständiger lähmender Einförmigkeit. Dieselbe Oper, die uns im Auszug am Klavier durch interessante Einzelheiten fesselte, schläfert uns vielleicht im Theater nach einem halben Akt unwiderstehlich ein...“ — „Fortschritt und schöpferische Funktion.“ Von Heinz Tiessen. „... der Weg der Kunstentwicklung gleicht heute nicht mehr dem Wege Beethovens, der erst aus formaler Tradition hinausmußte, um zur

seelischen Offenbarung weiterzugehen und der Musik das menschliche Erlebnis zu erschließen. Heute stecken wir im Gegenteil so weit darin, daß uns infolge psychischer Hemmungen die eigentliche Freiheit und Aktivität des Schöpferischen fast abhanden gekommen ist. Da wir von vornherein die Kunst auf das innere Erlebnis der Persönlichkeit gestellt haben, geht für uns die Entwicklung den entgegengesetzten Weg: nicht mehr aus der Enge einer Form hinaus zur Freiheit der seelischen Offenbarung, sondern aus der Willkür und Hemmnis der seelischen Offenbarung hinauf zu der schöpferischen Freiheit und der Notwendigkeit der Form . . .“ — „Die Oper.“ Von Alfred Schattmann. „ . . . Daß es im einzelnen . . . auch anders gemacht werden kann, als Wagner getan hat, bedarf kaum der Betonung. Man wird beispielsweise kaum so leicht ungestraft so ungeheure Strecken auf ein Gefühl summieren dürfen, wie es Wagner im Tristan gemacht hat, es sei denn, man habe einen gleich ungeheuren, spannkraftigen Atem der Ekstase. Man wird vielleicht auch aus anderen Gesichtspunkten einheitlich geschlossene Architekturen schaffen können: das läßt sich tausendfach differenzieren, und maßgebend für den Bau einer Oper ist natürlich immer der Text. Er ist oberstes, Form gebendes Gesetz. Die ‚symphonisch‘ gebaute Oper ist eine ‚contradictio in adjecto‘. Es wird trotzdem wohl möglich sein, selbst den scheinbar formal unübersichtlichsten Text in eine natürlich geschlossene Form als Ganzes zu bringen, eine Form, die in sich ökonomische, tektonisch-harmonische Gesetze beachtet. Baue man das Werk, wie man wolle, ohne motivische Entwicklung kann jedoch nimmermehr ein Ganzes dabei herauskommen, das ist gewiß . . .“ — „Der Stil in der Musik.“ Von Georg Schünemann. Besprechung des Guido Adlerschen Buches gleichen Namens. — „Arthur Seidl zum 50. Geburtstag.“ Von Paul Schwers. „ . . . In Seidls bisher vorliegendem Lebenswerk verkörpert sich ein Idealismus, ein Streben nach echt deutscher Gründlichkeit und Wahrheit, wie es in unserer heutigen, an flüchtigen, geistreichelnden und selbstgefälligen Literaten so überreichen Zeit nicht eben zu den alltäglichen Erscheinungen zählt. Das Wort und die Idee vom ‚Musikalisch-Erhabenen‘, wir verdanken sie Arthur Seidl, der mit dieser jugendbegeisterten, weitausgreifenden, lichtspendenden ‚Doktorarbeit‘ einen der wertvollsten Bausteine zur Ästhetik der ‚modernen‘ Tonkunst herbeigeschafft hat . . . Seine peinlich genauen Quellen- und Literaturstudien ermöglichten es ihm, speziell in allen das Wagnersche und das Lisztsche Kunstproblem berührenden Fragen oftmals in authentischer Weise das Wort zu ergreifen und irreführendem und verflachendem Skribententum erfolgreich entgegenzutreten . . .“ — No. 24. „Otto Jahn.“ Von E. Kühn. Besprechung des Buches „Jahn in seinen Briefen“. — No. 25. „Moussorgsky als Lyriker.“ Von Hugo Daffner. „ . . . eine Persönlichkeit war er, dieser Moussorgsky, der seiner Zeit im Siebenmeilenstiefelschritt vorausgeeilt war, eine Persönlichkeit aus ganzem, wenn auch knorrigem Holz geschnitzt mit einem scharf profilierten Umriß. Darum soll er uns auch in deutschen Landen, im deutschen Gewande willkommen sein!“ — No. 26. „Musikhunger.“ Von Karl Storck. (Schluß in No. 27) „ . . . Das ausschlaggebende Mittel für die Beseitigung der Übelstände in unserem Militärkapellenbetrieb, das Mittel also auch, die soziale Schädigung des Zivilmusikerstandes durch die Militärkapellen zu beseitigen, ist eine möglichst ausgiebige Indienststellung der Militärkapellen für ein öffentliches Musikleben . . . Es ist hier wie überall. Eine wirklich großzügige kunstsoziale Tätigkeit schädigt nicht die sozialen Interessen einzelner Berufsstände. Die Musiker dürfen auch sicher sein, daß die durch solche Volkskonzerte geweckte Musikliebe ihnen wieder zugute kommt . . .“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

95. Max Unger: Muzio Clementis Leben. Verlag: Beyer & Söhne, Langensalza 1914. (Mk. 7.50).

Clementi, einst der Vater des Pianoforte genannt, der Lehrer Cramers und Fields, dessen „Gradus ad Parnasum“ neben Klengels 48 Kanons und Fugen zu den allerbesten älteren Übungswerken, gewissermaßen zum eisernen Bestand des Klavierspielers gehört oder doch gehören sollte, ist mit seinen Sonatenwerken heute über Gebühr vergessen worden: nicht gerade die letzten, Cherubini gewidmeten (darunter die berühmte tragische Szene „Didone abbandonata“), aber manche von den früheren, leichter gezimmerten enthalten noch durchaus lebenskräftige Musik. Mit erstaunlichem Spürsinn, enormem Fleiß und methodisch gut geschulter Forschung hat Unger in dem vorliegenden Bande das wechselvolle Bild von Clementis äußerem Lebensgange und seiner Virtuosenlaufbahn gegeben und sich damit den Dank aller Fachgenossen und Musikfreunde in reichem Maße erworben. Es ist nur zu bedauern, daß aus äußeren Gründen, um das ohnehin nicht dünne Buch nicht übermäßig anschwellen zu lassen, eine Betrachtung und Würdigung seiner Kompositionen und seines Einflusses auf die Entwicklung der klavieristischen Technik, der sehr groß ist, nicht mehr hat aufgenommen werden können, indessen für eine hoffentlich recht bald erscheinende besondere Arbeit aufgespart werden mußte. Vorläufig muß das Material genügen, das in mannigfachen zeitgenössischen Berichten über Clementis Spiel (S. 28. 38. 47. 68. 105. 246. 262) niedergelegt ist. Eine hier und da etwas kahle Sachlichkeit in der Vorführung der einzelnen Lebensjahre und ihrer Ereignisse war bei der streng annalistisch vorgehenden Darstellung des Verfassers nicht wohl zu vermeiden. Hingewiesen sei noch auf den hohen Bildungsgrad Clementis, dessen Lieblingslektüre auch noch in späteren Jahren die griechischen und römischen Klassiker waren (S. 140. 274). Im einzelnen habe ich nur ein paar Kleinigkeiten zu bemerken: sollte in der falschen Namensform Clementini, in der Unger (S. 15) das Diminutivum aus einer beabsichtigten Suggestivwirkung auf das Publikum verstehen möchte, nicht einfach ein Versehen vorliegen, wie es auch sonst vorkommt (vgl. Klemm und Clemens S. 45. Bertini S. 83)? Varnhagen scheint mir S. 148 ein wenig zu hart beurteilt zu sein, wenn ihm wissentliche Entstellungen vorgeworfen werden, ein Tadel, der auch wohl dem S. 174 mit ihm verglichenen Reichardt unrecht tun würde. Albert Leitzmann

96. Adolph Bernhard Marx: Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Nach der Originalauflage von 1863 neu herausgegeben von Eugen Schmitz. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1912. (Mk. 2.—)

Das verdienstvolle Werk von Marx hier in neuem Gewande anzutreffen, erregt Freude. Mag die Zeit über den Historiker Marx hingegangen, unsere Auffassung der von ihm geliebten und behandelten Meister eine andere geworden sein, tiefer hat sie kaum je einer im

Herzen getragen als er, und da Marx ein geistvoller Schriftsteller und bedeutender Musiker war, so kann auch unsere Zeit noch viel von ihm und an ihm lernen. Auch die Beethoven-Schriftsteller, die, indem sie die Arbeit ihrer Kollegen so tief wie möglich zu hängen suchen, sich selbst vielfach als die berufenen Propheten des großen Mannes ausspielen. Der Sache dienen — das war Marxens Freude und Stolz. Dr. Schmitz hat seiner Neuausgabe des Buches eine Einleitung vorausgeschickt, die das Wesentliche über den Autor zusammenfaßt, freilich eine eigentliche Würdigung der Bedeutung des Mannes nicht bietet. Das hübsch ausgestattete Werk, das nur einen Teil der Sonaten Beethovens analysiert, aber daneben gute allgemeine Bemerkungen enthält und von einer Reihe von Anmerkungen begleitet ist, sei hiermit nachdrücklich empfohlen. Wilibald Nagel

97. Hugo Riemann: Katechismus der Gesangskomposition. Zweite, umgearbeitete Auflage. Max Hesses Verlag, Leipzig. (br. Mk. 3.—)

Das vorliegende, in erster Auflage bereits vor etwa 20 Jahren erschienene Werk hat bisher nicht denselben Erfolg wie die anderen Riemannschen Katechismen gehabt. Das ist um so verwunderlicher, als wir ein gleich gutes und gleich wohlfeiles Spezialwerk über die Vokalkomposition (im Gegensatz zur Instrumentalkomposition) nicht besitzen. Der Verfasser erörtert auf Grund einer großen Anzahl von klassischen Notenbeispielen die besonderen Erfordernisse des Gesangsstils sowie die vokalen Kompositionsformen in leicht verständlicher, klarer und übersichtlicher Weise. Daß sich in dem Büchlein allenthalben eine stark konservative Anschauung verrät, ist in unserer Zeit gewiß kein Fehler. Denn die jungen Komponisten scheinen sich immer mehr daran zu gewöhnen, die Singstimme rücksichtslos als ein „Blasinstrument“ zu behandeln, bei dem man nur auf Tonumfang und Atempausen zu achten brauche. (Richard Strauß soll einst einer Sängerin, die sich über die Unsänglichkeit ihrer Partie beschwerte, achselzuckend gesagt haben: „Wenn i a' G'sang ha'm will, nehm' i a' Klarnett'n.“ Das Geschichtchen ist, wenn es nicht wahr sein sollte, zum mindesten gut erfunden.) Riemann stellt das „Gesangliche“ überall in den Vordergrund. Das ist nicht nur berechtigt, sondern notwendig. Überhaupt kann man der Tendenz des Werkes überall zustimmen. Im einzelnen erheben sich freilich allenthalben Bedenken. Riemanns Phrasierungslehre läßt bekanntlich den Inhalt eines Taktes nicht als Motiv (als „Gruppe“) gelten, vielmehr wird stets ein Auftakt mit dem darauffolgenden Anfang des nächsten Taktes zu einer „Gruppe“ zusammengefaßt. Dieses Prinzip führt den Verfasser zu der nachstehenden höchst anfechtbaren Behauptung: „Für den Musiker, der ein Lied komponieren will, ist ein trochäisches Versmaß nichts anderes als ein jambisches, das ohne leichte (Auftakts-) Silbe einsetzt.“ (!) Bedenklich ist ferner, daß Riemann die imitierenden Formen im vielstimmigen Satz nebeneinander erörtert, ohne prinzipiell zu entscheiden, wann sie angewandt werden können. Ein Kyrie eleison z. B. ist natürlich allen Satztechnischen Künsten ohne

weiteres ausgeliefert. Soll aber ein Chor einen bestimmten Vorgang schildern, soll der Text dem Hörer verständlich sein, so sind diejenigen Kompositionsformen zu vermeiden, die durch ständiges Zusammentreffen verschiedener Wortsilben ein Verständnis des Textes von vornherein völlig ausschließen. Weiterhin kann die Maxime, daß der Reim als „prinzipiell verbindlich“ anzusehen sei, nur dann anerkannt werden, wenn der Reim einen Gedanken abschließt. Schumann komponiert z. B. in „Paradies und Peri“: „Gepackt von der tödenden Seuche, stahl [Pause] er sich her, zu enden seine Qual“; oder: „Denn dorten kühlig fallen [Pause] Fontainen, süß durchraucht [Pause] balsam'scher Duft die Hallen“. Derartigen Formfehlern der Romantiker und Klassiker stehen zahllose Deklamationsfehler gegenüber. Hier hätte Riemann an Beispielen aus neueren Kompositionen zeigen sollen, welche eminenten Fortschritt die Gesangskompositionen unserer Zeit in dieser Hinsicht darstellen, und warum eine subtil abgewogene, streng sinngemäße Deklamation seit Wagner und Wolf unbedingt gefordert werden muß. Hugo Wolf wird überhaupt nur ein einziges Mal erwähnt, und zwar als „abschreckendes Beispiel“. Ich warte mit einem anderen abschreckenden Beispiel auf: Beethovens „Freudvoll und leidvoll“. Der Gegensatz zwischen „freudvoll“ und „leidvoll“ wird überhaupt nicht zum Ausdruck gebracht, dann kommt, falsch deklamiert, „gedankenvoll sein; das Zwischenspiel wiederholt mehrmals scherzhaft „kennvoll sein, kennvoll sein“; weiter „langen und bängen in schwebender Pein“, äußerlicher Abklatsch in moll, ohne Sehnsucht, ohne Tiefe, aber wiederum mit dem sinnigen Zwischenspiel „bender Pein, bender Pein“; alsdann „himmelhoch jauchzend“, Dominante, Tonika in C-dur (so schlicht und harmlos vermag wohl niemand zu jauchzen); und endlich rein modulatorisch „zum Tode betrübt“, mit gemüthlicher Landung in dem fröhlichen E-dur Klang, weil die in A-dur glücklich liebende Seele sich glatt anschließen soll. Nein, es ist gewiß nicht alles gut, schön und vorbildlich, was die Klassiker geschrieben haben; erliches ist sogar herzlich schlecht; und es ist nicht alles minderwertig, was nach den Klassikern produziert ward; manches ist sogar hervorragend gut. Wer den Fortschritt der letzten 50 Jahre weder erkennt noch anerkennt, der wird schwerlich von der kommenden Generation zum Führer erkoren werden. Immerhin haben natürlich gewisse Grundprinzipien dauernde Gültigkeit, und diese kann man nirgends besser erlernen, als aus dem Riemannschen Katechismus.

Dr. Richard H. Stein

98. Dom Augustin Gatard: La Musique Grégorienne. Verlag: Henri Laurens, Paris 1913. (brosch. Fr. 2.50.)

Das Büchlein wendet sich nicht an den Fachmusiker, sondern an den Musikfreund, der das Bedürfnis fühlt, über die Hecke hinweg auch einmal in fremde Gärten zu schauen. Das hat nun beim gregorianischen Gesange seine besonderen Schwierigkeiten, die manchen Wißbegierigen abschreckten. Diese Schwierigkeiten hinwegzuräumen ist das Vorhaben Dom Augustin Gatards, der als Solesmancer alles dazu Nötige mitbringt. Es gelingt ihm wirklich,

die nicht leichte Materie mit einer ausgezeichneten Klarheit und Verständlichkeit zur Darstellung zu bringen. Und man findet nicht nur das Wissenswerteste der Elementartheorie des gregorianischen Gesanges (Tonalität, Rhythmus, Charakter der Melodien und ihre musikalische Form, die Notation), sondern auch über seinen Ursprung, seine Entwicklung, seinen Verfall und seine Restauration ausreichende Aufklärung. Eine aufmerksame Lesung wird den Eindruck nicht verfehlen, daß die in ihrem fremdartigen Gewande so seltsam erscheinende gregorianische Musik wirklich auch eine Manifestation des Schönen war, die wohl geeignet ist, auch heute noch entsprechend zu wirken, wo die nötigen Vorbedingungen dafür vorhanden sind oder geschaffen werden. Die junge französische Komponistengeneration verdankt dem gregorianischen Chorale mehr, als wir zu beachten gewohnt sind; vielleicht würde er auch auf die deutschen Musiker von nicht geringerer Wirkung sein, wenn sie ihn erst einmal näher kennen lernten. Aber nicht unter dieser Rücksicht allein darf man dem ausgezeichneten Büchlein eine Übersetzung wünschen.

Joh. Hatzfeld

99. Georg Richard Kruse: Albert Lortzing. Gesammelte Briefe. Neue, um 82 Briefe vermehrte Ausgabe. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. (Deutsche Musikbücherei Bd. 6) (Mk. 2.—.)

Eine stattliche Briefsammlung, die uns Lortzing als Sohn, als „den idealsten, besten Gatten und Vater“, (wie seine Frau in einem beigegebenen Brief, in dem sie den Tod Lortzings schildert, ihn nennt) als Freund, als Schaffenden, als Schauspieler und als Geschäftsmann zeigt. Wir lernen einen sehr scharfsichtigen, lieben, gefälligen, rechtlichen Künstler kennen, der seine Grenzen genau kannte und der, obgleich er keine, sozusagen täglich-innige Beziehung zu höchsten Leistungen besaß, ausgezeichnete, kernige Urteile über bedeutende Männer fällen konnte. Wie aus allen umfassenden Briefausgaben, schauen wir auch hier in die verschiedenartigsten Dinge hinein, vor allem ins deutsche Theaterleben der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Hier ein bemerkenswertes Urteil über das Wien um 1847: „Nur italienischer Kram und Tanzmusik gefallen und haben sich hier im allgemeinen. Der Musikgeschmack ist unter allem Luder. Pfui über eine Stadt, wo ein Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck usw. gelebt und gewirkt, die so gesunken ist.“ Daß es Lortzing nicht so schlecht ging, wie man eine zeitlang annahm, weiß man bereits. Natürlich hätte er etwas mehr Ruhe und weniger Sorgen gut vertragen können, aber es ist närrisch, in dieser Beziehung einem Volk Vorwürfe zu machen. Die Schätzung eines Künstlers ist fast immer eine zufällige Sache. Man kann nicht sagen: Das Gute ringt sich durch, und man kann nicht sagen: Das Gute wird erst spät erkannt. Ein bestimmtes Kriterium ist einfach nicht vorhanden, weil ein Kunstwerk wie ein Mensch sein eigenes Leben hat. Was soll da ein Rechten mit dem Publikum? Mit Deutschland gar, das man im Falle Lortzings so gerne anklagt. Wie man ihn in den letzten Jahren ehrte, beweist sein Begräbnis. „Es war eine allgemeine Trauer um den Edlen. Sein Leichenbegängnis war so

ebrenvoll, alle Musikchöre begleiteten ihn. Generalintendant Küstner, Generalmusikdirektor Meyerbeer sowie die Sänger und Musici von der Hofkapelle, die beiden Kapellmeister Dorn und Taubert, alle erschienen, um seine Hülle zu Grabe zu geleiten⁴, schreibt seine Frau im oben erwähnten Brief. Arno Nadel

MUSIKALIEN

100. Julius Weismann: „Ein Spaziergang durch alle Tonarten.“ Variationen über ein eigenes Thema für Klavier. op. 27. Wunderhornverlag, München. (Mk. 6.—)

Diese fleißige und fesselnde Arbeit hat vielleicht zunächst mehr pädagogischen Wert als rein künstlerische Bedeutung, denn es bringt entschiedenen Gewinn, mit diesem kundigen Führer zu spazieren, der ein nicht eben allzu biegsames Thema in geradezu staunenswerter Weise abzuwandeln, umzubilden und auszudeuten weiß. Dem in C-dur stehenden Thema folgt die erste Variation in a-moll, dann steigt der Komponist über Des-dur chromatisch aufwärts, wobei er jeder Durtonart das entsprechende Moll folgen läßt. Die Variationen zeichnen sich durch blühende Phantasie und formengewandte Schreibweise aus, sind aber teilweise durchaus als Etüden zu bezeichnen. Ein frei gebildetes Allegretto läßt nach der letzten Variation das Werk seltsamerweise in As-dur (-tatt in C-dur) ausklingen. Vorgeschrittene Spieler werden durch das Studium dieses Werkes nicht nur Nutzen, sondern auch Vergnügen haben, ja ich glaube sogar, daß es unter den Händen eines großen Klavierkünstlers auch eine beträchtliche künstlerische Wirkung erzielen können.

F. A. Geißler

- 101—103. J. F. Mazas: Études pour Violon. op. 36. Heft 1—3 (je Mk. 1.20). — Louis Spohr: Konzert No. 2 op. 2. (Mk. 2.20); Gesangsszene-Konzert No. 7 (Mk. 1.80). — Henri Vieuxtemps: Konzerte No. 1 und 3 (je Mk. 2.40). Neuauflage von Henri Marteau. Steingraber Verlag, Leipzig.

Jeder große Violinmeister liebt es bekanntlich, für manche Stellen in berühmten Werken seinen eigenen Fingersatz und Bogenstrich anzubringen. Gibt er viel Unterricht, so ist es natürlich für ihn am bequemsten, wenn seine Schüler gleich genau von ihm bezeichnete gedruckte Ausgaben vor sich haben. Natürlich wollen diese dann, wenn sie selbst Unterricht geben, auch nur diese Ausgaben ihres Lehrers in den Händen ihrer Zöglinge wissen. Nur hierdurch erklärt es sich, daß immer wieder neue Ausgaben von längst in guten billigen Drucken vorliegenden Werken erscheinen. Von den oben genannten Werken macht nur das dritte Vieuxtemps'sche Konzert eine Ausnahme, da es bisher tatsächlich nur in der Original-Ausgabe vorliegt. Es gehört übrigens zu den aus der Öffentlichkeit längst verschwundenen Werken des großen belgischen, auch als Komponist verdienstvollen Geigers; ich weiß nur, daß es vor langen Jahren Eduard Rappoldi auf seinem Repertoire gehabt hat. Zum öffentlichen Vortrag ist es in der vorliegenden riesigen

Ausdehnung heute nicht mehr geeignet; es enthält aber einen ungemein reichhaltigen Übungsstoff, so daß es zum Studium auch heute noch überaus lohnend ist. Hätte ich es herauszugeben gehabt, so würde ich es in einen Satz von höchstens 20 Minuten Dauer zusammengezogen haben, um es vielleicht, besonders des Rondos wegen, für den Vortrag zu retten. Noch mehr hätte sich dies meiner Meinung nach bei dem viel dankbareren ersten Konzert gelohnt, dessen Rondo auch heute noch sehr wirkungsvoll ist; in zusammengezogener Form würde dieses E-dur Konzert auch bei einem anspruchsvolleren Publikum keine Langeweile hervorrufen. Den vorliegenden Konzerten hat Marteau außer der Klavierbegleitung wieder wie bei früheren Ausgaben eine zweite begleitende Violinstimme beigegeben; er hat sich leider noch immer nicht entschlossen, die Tutti-Sätze von beiden Violinen gemeinsam ausführen zu lassen; namentlich bei den Vieuxtemps'schen Konzerten kann sich von den großen Einleitungen des Orchesters, die hier nur die zweite Geige ausführen soll, kaum jemand eine Vorstellung machen. Weit besser ist Marteau dies bei Spohr gelungen, und hier scheint er mir bei der Begleitungsstimme der Gesangsszene eine besonders glückliche Hand gehabt zu haben. Nicht uninteressant ist eine Vergleichung der beiden Spohrschen Konzerte mit der Joachimschen Ausgabe; überhaupt wird es kaum einen Geiger geben, der diese Marteau'schen Neuauflagen nicht ohne Interesse in die Hand nehmen wird. Der Verlag hat sie, wie wir das bei ihm gewohnt sind, wieder sehr gut ausgestattet, vor allem für klaren, großen Druck gesorgt, trotzdem der Preis durchaus niedrig gestellt ist.

104. Egon Kornauth: Sonate für Viola und Klavier. op. 3. Verlag: Ludwig Doblinger, Leipzig. (Mk. 5.—)

Bratschisten werden, wenn auch ihr Instrument mitunter keinen leichten Stand gegen das Klavier hat, doch für diese Sonate sehr dankbar sein, denn der Komponist hat nicht alltägliche Gedanken darin niedergelegt; insbesondere ist der langsame Mittelsatz hochpoetisch und höchst stimmungsvoll, voll feinsten Inspiration. Das markige Hauptthema des ersten Satzes, das am Schluß des ziemlich wild dahinsürmenden, noch nicht recht abgeklärten Finale noch einmal erscheint, macht einen trefflichen Eindruck und eignet sich auch gut zur Verarbeitung. Auch mit dem Gesangsthema des ersten Satzes kann man sich sehr gut befreunden. Die gewählte Haupttonart (cis-moll) ist für den Bratschenspieler nicht gerade angenehm, doch dieser Umstand wird kaum jemanden abhalten, sich näher mit diesem Werk zu beschäftigen.

105. W. H. Pommer: Quintett für Piano-forte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 21. Verlag: D. Rahter, Leipzig. (Mk. 10.—)

Ein vorwiegend lebenswürdig gehaltenes Werk, das man gern hören und auch spielen wird, trotzdem es keineswegs eigenartig ist. Es könnte noch am ersten wegen mancher rhythmischer Feinheiten auf diese Bezeichnung Anspruch erheben, harmonisch bringt es kaum etwas Neues. Im Finale herrscht die sonst nicht bemerkbare Neigung des Orchestral zu werden.

Einen höheren Gedankenflug schlägt vor allem der langsame Satz ein. Am meisten ins Ohr fallen der erste Satz, dessen zweites Thema besonders reizvoll ist, und das Scherzo. Der durchsichtige und klare Aufbau der einzelnen Sätze muß gerühmt werden, auch klingt alles gut.

Wilhelm Altmann

106. **Fr. Niemann:** Lieder der Sehnsucht. Sechs Lieder ernsten Inhalts, nach Gedichten von Adolf Holst für eine tiefe Singstimme. op. 2. Verlag F. W. Haake, Bremen. (Mk. 3.—.)

107. **Gustav Fenge:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 3. Ebenda. (No. 1 Mk 1.30, No. 2—5 je Mk. 0.80.)

108. **Walther Pfitzner:** Vier Lieder mit Klavier. op. 4. Ebenda. (Mk. 2.50)

109. **Constant van de Wall:** Malaiische Lieder. Selbstverlag. (2 fl)

Man muß es als ein Verdienst des Verlages F. W. Haake in Bremen anrechnen, den Erstlingswerken der oben genannten drei Tonsetzer den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt zu haben, um so mehr, als es sich hier zum großen Teil um wirklich talentvolle Arbeiten handelt, die es wert sind, gelegentlich in die Konzertprogramme unserer Gesangskünstler aufgenommen zu werden. Op. 2 von Fr. Niemann enthält sechs Lieder, die echtes musikalisches Empfinden verraten, ohne allerdings besonders neue Ausdrucksformen aufzuweisen. „Nach Hause“ und „Wo hin“ lassen eine eigentliche melodisch-charakteristische Linie vermissen, wirken mehr rein deklamatorisch, und es scheint, als ob sich die Gesangsstimme erst aus der Begleitung heraus entwickelt. Vielleicht war es aber auch Absicht des Komponisten, den leidenschaftlichen Worten des Dichters durch kurz abgerissene Phrasen gerecht zu werden. Einen geschlosseneren Eindruck empfängt man jedenfalls von dem stimmungsvollen „Gebet“ und dem wirklich poetischen „Heimweh“, wohl dem schönsten Stück aus der Sammlung. Zu nennen wäre noch das Totenmarschlied „Herberge zur Heimat“ und „Wintertraum“ mit einer feinsinnigen Verarbeitung des Weihnachtsliedes „Es ist ein Reis entsprungen“. — Viel persönlicher gibt sich Gustav Fenge in seinem op. 3; er empfindet durchaus lyrisch und gestaltet seine Gesänge in der Art eines Hugo Wolf, ohne diesen irgendwie kopieren zu wollen. Gelegentlich versucht er sich mit Glück an problematischen Dichtungen, wie beispielsweise Liliencrons keineswegs leicht zu vertonender „An die Musik“, worin ein diskreter beabsichtigter Anklang an Beethovens „Neunte“ durch geschickte Kombination in die Begleitung eingeführt ist. In Dehmels „Waldseligkeit“ hat Fenge mehr ein sogenanntes „dankbares“ Stück geschaffen, während die Vertonungen von Stefan Georges „Dieses ist ein rechter Morgen“, „Keins wie dein feines Ohr“ und „So ich traurig bin“ wieder den tief und vornehm denkenden Musiker verraten, dem es ohne Grübeleien gelingt, aus den Gedichten den musikalischen Kern herauszuschälen und dadurch einen ungekünstelten Eindruck hervorzurufen. — Ein starkes lyrisches Talent ist auch Walther Pfitzner, der seine eigenen Wege geht; seine Gestaltungskraft ist universell, das Weich-Stim-

mungsvolle liegt ihm ebenso wie das Tiefenste, das Tändelnd-Heitere wie das Groteske, weshalb schwer zu entscheiden bleibt, welchem der vier Lieder der Vorzug zu geben wäre. Das ländlerartige „Schöne Katharin“ dürfte bald ein reizender „Schlager“ werden, und mit Falkes humorvollem „Nachtwandler“ können Vortragskünstler große Wirkungen erzielen, vorausgesetzt, daß die klavieristische Untermalung zur vollen Geltung kommt. Überhaupt, so selbständig Walther Pfitzner den Klavierpart auch behandelt, der Sänger wird stets das beruhigende Gefühl haben, nicht nur — wie bei vielen andern modernen Liedern — nur deklamieren zu müssen, sondern auch wirklich singen zu können. Zum Schluß sollen noch die beiden tiefempfundenen Gesänge „Abendstille“ und „Herbsttag“ nicht unerwähnt bleiben. — Malaiische Lieder gehören zu den musikalischen Raritäten; wer aber die Vertonungen von Constant van de Wall kennen lernt, wird in ihnen — mit Ausnahme der höchst eigenartigen Texte — nichts Absonderliches oder Ausgefallen-Exotisches entdecken. Nun gibt der Komponist in seinem Vorwort allerdings zu, daß er keine Volksmelodien herausgeben wollte, sondern nur versucht habe, die Lyrik der Eingeborenen in ihrer spezifischen Weise zu vertonen. Da ist es denn kein Wunder, daß es ihm nicht immer gelingt, sein nordisch empfindendes Herz in die holländischen Kolonien der Südsee zu verankern und findet sich deshalb mit einem Kompromiß ab, wie es die meisten Tondichter tun, wenn sie fremdländische Musik komponieren wollen. Immerhin ist manches recht reizvoll, und wer sich in die malaiische Sprache — leider ist nur der Originaltext der Gesangsstimme unterlegt — einzuleben versteht, wird an dem Vortrag der an sich anspruchslosen Melodien seine Freude haben. Wenn Herr van de Wall die Klavierbegleitung noch etwas sorgfältiger behandelt hätte, — es sind ihm auch einige orthographische Fehler in der Harmonie unterlaufen, — wäre es für seine sonst sympathische Arbeit ein Gewinn gewesen.

Richard Kursch

110. **Walter Schulthess:** Variationen in h-moll über ein eigenes Thema für Klavier. op. 1. Verlag: Gebrüder Hug, Leipzig und Zürich (Mk. 3.—.)

Das Thema eignet sich, ohne gerade bedeutend zu sein, außerordentlich gut zur Veränderung. Die Variationen verraten reiche Phantasie, aber auch soviel Selbstzucht, daß sie immer den Hauptgedanken erkennen lassen. Daß die Taktzahl des Themas nur vereinzelt in den Variationen festgehalten ist, darf deshalb nicht gerügt werden. Es steckt auch ansehnliches technisches Können und viel pianistischer Klangreiz in den einzelnen Teilen dieses sehr achtungsgebietenden Erstlingswerkes. Die 4., 7., 8., 12. und 14. Variation möchte ich als besonders gelungen bezeichnen. Das Ganze ist klug aufgebaut, läßt die Stimmungen wirksam wechseln und gibt mit einem glanzvollen Schlusse dem Spieler, der allerdings kein Dilettant sein darf, Gelegenheit, sich wirksam zu verabschieden. Den Klaviervirtuosen, die angeblich so sehnsuchtsvoll nach guten neuen Erzeugnissen der Klavierliteratur ausschauen, sei dieses Variationenwerk angelegentlich empfohlen.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Während die französische Oper bis jetzt als einzige Novität Février's „Carmosine“ brachte, die, wie letztes Jahr in Paris auch hier einen ungeteilten Beifall erzielte, wechseln in der vlämischen Oper Uraufführungen mit örtlichen Neuheiten in einer das Publikum aufs höchste befriedigenden Weise. Des hiesigen Musikers Alpaert Oper „Shyluck“, frei nach Shakespeare's „Kaufmann von Venedig“, erzielte guten Erfolg. Paesiello's „Barbier von Sevilla“ würde auch heute noch mehr als historisches Interesse erwecken, wenn Rossini's Meisterwerk als ständige Repertoireoper der französischen Bühne seinen Wert nicht in den Schatten stellte. Waltershausens „Oberst Chabert“ fand dank einer vorzüglichen Darstellung sehr starken Beifall, ebenso gefiel erneut Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“.

A. Honigsheim

AUGSBURG: In seit Jahren gewohnter Weise wickelte sich wieder der Spielplan der ersten zwei Monate ab. „Der Fliegende Holländer“, „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, zu Ehren des 100. Geburtstags Verdi's leider nur „Rigoletto“ und „Troubadour“, in den verschiedensten Titelfolgenbesetzungen „Carmen“, ein bißchen Mozart und Lortzing, der unausbleibliche „Evangelimann“, gaben unsern künstlerischen Kräften Gelegenheit, sich im großen ganzen sehr vorteilhaft zu präsentieren. Am meisten Sympathieen gewannen sich die Jugendlichdramatische Vilma Lessik, der Bassist Alfred Leubner und der Heldenbariton Bruno Oßwald. Steigende Gunst erringen die Heldenentöre Strack und Eckert-Mohrga. — Kapellmeister Brunos Initiative war es wohl zu danken, daß Ende November der Spielplan zunächst um Ludwig Thuilles und Otto Julius Bierbaums stimmungsvolles Bühnenspiel „Lobetanz“ bereichert wurde. In den Hauptrollen mit Theo Strack und Marie Kiby trefflich besetzt, fand das schöne Werk, von Bruno feinsinnig dirigiert, freudigste Anerkennung. Die zweite Neuheit, auf die lange gewartet werden mußte, war Richard Strauß' „Salome“. Zur Liebe zwang diese Weihnachtsbescherung wohl nicht, aber sie hielt mit Teufelskrallen das Interesse rege. Bruno war auch diesem Werk ein mit Feuereifer tätiger Leiter und holte aus dem relativ kleinen Orchester (43 Musiker) das Möglichste an differenziertem Klang heraus. Albine Nagel (Braunschweig) bot in der Titelpartie eine gesanglich, darstellerisch und psychologisch-pathologisch durchaus im Bann haltende Leistung. Joseph Recht vom Kaiser-Jubiläumstheater in Wien (Herodes), Bruno Oßwald (Jochanaan) u. a. fanden sich charakteristisch mit ihren Aufgaben ab. Wie lange das interessante Ungeheuer „Salome“ zieht, muß die Zukunft lehren.

Otto Hollenberg

BARMEN: An der von Otto Ockert erfolgreich geleiteten Bühne hat die Oper infolge der Tätigkeit Otto Klemperers einen entschiedenem Aufschwung genommen. Unterstützt von eifrigen und begabten Künstlern, u. a. Margarete Kahler, Adelheid Nissen, dem Heldenbariton Max Anton, dem Bassisten Niklaus und

dem willigen Städtischen Orchester hat der neue Leiter bisher mit „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Tristan“, „Meistersinger“, „Zauberflöte“ einhellige Anerkennung für die hervorragende Orchesterführung und den belebenden starken Einfluß auf die gesanglichen Leistungen gefunden. Auch „Troubadour“ und „Fra Diavolo“ verdankten dem Temperament und der feinkünstlerischen Natur Klemperers fesselnde Aufführungen. An Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ fand die bewährte Kraft Franz Heydrichs ein dankbares Feld für die Regie, während die musikalische Leitung dieser nicht erfreulichen, mit dem Kino nahverwandten Schöpfung Wilhelm Reuß, der auch „Evangelimann“, „Tiefeland“ und die Spieloper in gute Hut nahm, Ehre machte. Als Gast erschien, wie immer sehr gefeiert, Adolf Lölting an einer Reihe von Abenden; im Vollbesitz seiner schönen Stimme zeigte er als Evangelimann und Stolz beträchtliche künstlerische Fortschritte; auch der lyrische Tenor Niggemeier (Düsseldorf) ersang sich mit seinem weichen, kraftvollen Organ als Lyonel und Postillon unbestrittene Anerkennung.

Dr. Gustav Ollendorff

BASEL: Ermanno Wolf-Ferrari's Oper „Der Schmuck der Madonna“ erlebte unter Gottfried Beckers temperamentvoller Leitung eine Reihe sehr erfolgreicher Aufführungen, um deren Gelingen sich speziell Margarete Maschmann (Maliella), Martin Koegel (Genaro) und Philipp Kraus (Rafaele) verdient machten. Musikalisch bietet das Werk, namentlich in den Volksszenen, Episoden von ursprünglicher Kraft der Charakterisierung, ohne allerdings bedauerlichen Banalitäten auszuweichen. — Neben einer stilistisch feinabgewogenen Interpretation der „Hochzeit des Figaro“ verdienen die Gastspiele Marguerite Sylvas (Carmen) und Fritz Vogelstroms (Lohengrin) als eindrucksvolle Höhepunkte unseres Opernrepertoires spezielle Erwähnung.

Gebhard Reiner

BRESLAU: Das Stadttheater bot als Weihnachtsgabe Boieldieu's im Jahre 1806 als Vaudeville zum ersten Male aufgeführte und im Jahre 1820 als komische Oper wiederaufgenommene „Voitures versées“ in der Neubearbeitung des Breslauer Schriftstellers Dr. Erich Freund unter dem Titel „Das Loch in der Landstraße“. Die entzückende Musik lag gar lange in einem Dornröschenschlummer; das verschuldete Dupaty's Libretto, dessen Schwäche einem bleibenden Erfolge der Oper fast ein Jahrhundert im Wege stand. Erich Freund hatte deshalb ganze Arbeit zu leisten, wenn er dieses Kleinod französischer Musik mit einem sich ihr anschmiegenden, unserem Geschmack entsprechenden Texte versehen wollte. Es ist ihm voll gelungen. Er hat gut daran getan, die drollige Grundidee und die äußere Linie der Handlung beizubehalten, da sie noch heute sehr wirksam sind, im übrigen aber reiche selbständige musikalische und literarische Arbeit geleistet. Wahrhaft komisch ist der wohlhabende Provinzler Dormeuil, der in kritikloser Anbetung vor Paris, den Parisern und allem Pariserischen die Reisenden aus der göttlichen Lichtstadt in ein Loch neben dem sorgsam mit Moos aus-

gepolsterten Straßengraben in nächster Nähe seiner Besetzung fallen läßt und gastlich bei sich aufnimmt, um sich auf diesem etwas ungewöhnlichen Wege im Abglanze der Hauptstadt zu sonnen. Daß auch einmal ein paar ebenso unvorhergesehene wie unausstehliche Gascogner in das nur für Pariser bestimmte Verkehrshindernis und damit Herrn Dormeuil ins Haus fallen, ist Pech. Aber es erheitert die drollige Situation noch mehr. Natürlich fehlt es nicht an der obligaten Liebesgeschichte, die dank dem listig-feinen Ränkespiel einer anmutigen jungen Witwe (die natürlich auch aus Paris ist) ein fröhliches Ende für die Beteiligten nimmt. Erich Freund erzählt diese echt lustspielmäßige Begebenheit in überaus eleganter Form; voll Esprit ist der Dialog, die Szene von sprudelndem Witze belebt. Jetzt erst zündet die Grazie der reizenden Musik Boieldieu's, die ihre eigene aparte Note nirgends verleugnet und in den Arien Dormeuils und der Frau von Melval, deren entzückender Romanze und einer famosen Gesangsstunde, der ein reizendes parodistisches Duett vorangeht, ihre schönsten Blüten zeigt. Unter Julius Prüwers feinfühligster Leitung erfuhr die Oper eine flotte Wiedergabe. Im Mittelpunkt der Aufführung stand der gesanglich und darstellerisch gleich hervorragende Dormeuil des Herrn Wilhelmi. Das Publikum erkannte, daß in dem Werke das wertvolle Alte sich mit geistreichem Neuen glücklich paart, und bereitete ihm einen starken, ehrlichen Erfolg. i. V.: Jacques Schaefer

BRÜNN: In einem Verdiszyklus hat nun auch „Falstaff“ den Weg auf unsere Bühne gefunden. Die von Kapellmeister Mohn künstlerisch geleitete Aufführung wurde durch Walter Sommers Mitwirkung wesentlich gefördert. Das Requiem, von Musikdirektor Frotzler geleitet und durch das gesamte Opernpersonal vorzüglich interpretiert, bildete den würdigen Abschluß des Zyklus. Von neu engagierten Kräften bedeuten die Herren Gisela, ein entwickelungsfähiger lyrischer Tenor, und der Heldenbariton Werner einen Gewinn für das Opernensemble.

Siegbert Ehrenstein

CHEMNITZ: Der erste Teil des heurigen Theaterwinters stand im Zeichen Verdi-Wagner. Als die dem italienischen Meister zum 100. Geburtstag gebührende Huldigung brachte die Opernleitung einen Verdi-Zyklus heraus, dem wir eine wohlgelungene Erstaufführung des „Falstaff“ (mit Hermanns in der Titelrolle) verdanken. Oskar Malata stellte die musikalischen Feinheiten dieses Werkes wirkungsvoll heraus. Unter den Wagner Opern stand der neu einstudierte „Rienzi“ mit Merkel als Titelheld und unserer sympathischen Altistin Petzold-Demmer (Adriano) obenan. Unter Leitung Siegfried Wagners kam dessen „Herzog Wildfang“ zu wohlgelungener Darstellung. Das gut deutsche und liebenswürdige Werk fand hier starken Beifall. — Unsere Befürchtung, die für die zweite Hälfte der Spielzeit geplante „Parsifal“-Aufführung werde den Spielplan vorher ungünstig beeinflussen, hat sich erfüllt. Man klagt allgemein über dessen Eintönigkeit, zumal fühlbare Lücken im Personalbestand die Vernachlässigung der deutschen Spieloper verursacht haben. Von klassischen Opern kam bis Weih-

nachten nur die „Zauberflöte“ in der ausgezeichneten Bearbeitung unseres Oberregisseurs Fritz Diener heraus. Für die Folgezeit ist reichere Abwechselung im Spielplan zu wünschen und zu erhoffen. Richard Oehmichen

DANZIG: Unser Stadttheater beschränkte sich bis jetzt auf die üblichen, gangbaren Opern, während die Operette an bevorzugter Stelle steht und keine Novitäten unberücksichtigt läßt. Auch einzelne Mitglieder des Opernensembles entsprechen nicht den Erwartungen des Publikums, oder der Höhe der Aufgaben. Der ihnen infolge der Unzulänglichkeit vorenthaltenen Anerkennung der Presse glaubten sie durch eine Aufforderung begegnen zu müssen, fernern ihre Leistungen nicht mehr zu besprechen, ein Wunsch, der mir Vergnügen erfüllt werden könnte, wenn die Öffentlichkeit nicht ein Recht auf die Feststellung des künstlerischen Niveaus hätte. Bei solcher Mittelmäßigkeit gewann das Gastspiel der Dresdener Kammersängerin Forti an Bedeutung, nicht durch die stimmlichen Vorzüge der Gastiin, aber durch eine geradezu blendende Darstellungskunst. Karl Frank

DESSAU: Die dieswinterliche Spielzeit wurde am 1. Oktober mit „Lohengrin“ eröffnet. Die Ortrud sang die neue Altistin Elisabeth Schaumburg. Für die Verdi-Jahrhundertfeier hatte man unter den Opern des Meisters „Troubadour“, „Aida“ und „La Traviata“ ausgewählt. Der 19. November brachte die Erstaufführung der „Barbarina“ von Otto Neitzel, die, von Franz Mikorey vorzüglich vorbereitet, bei glänzender Ausstattung und trefflicher Rollenbesetzung mit Marcella Kössler in der Titelpartie einen schönen Erfolg zu verzeichnen hatte. Einer allseitig gediegenen Aufführung erfreute sich am ersten Weihnachtsfeiertage auch Peter Cornelius' „Der Cid“. Der Vorstellung lag die von Max Hasse wiederhergestellte Urgestalt der Oper zugrunde. Einen tiefen Eindruck hinterließ der an lyrischen Schönheiten reiche zweite Aufzug, gegen den der dritte aus Mangel an dramatischer Spannung leider bedenklich abfiel.

Ernst Hamann

DORTMUND: In der Oper brachte unser schönes Stadttheater unter dem neuen Direktor Hans Bollmann vor allem einige interessante und zum Teil auch wertvolle Novitäten mit durchweg gutem äußeren Erfolg heraus. Am stärksten, farbigsten und schließlich auch nachhaltigsten wirkte Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“, deren dankbare Aufgaben von Regie, Chor, Orchester unter der souveränen Leitung Karl Wolframs und tüchtigen Solisten, wie dem Ehepaar Wildbrunn, Stephanie Schwarz und Arnold Langefeld trefflich gelöst wurden. Ganz auf anderem Gebiete, auf dem der gleiche Komponist so Vorbildliches geleistet, auf dem des musikalischen Lustspiels, bewegt sich Wilhelm Maukes „Fanfreluche“, ein liebenswürdig-erfindungsreiches Werkchen, das aber doch das Orchester zu schwer nimmt, um den nicht sonderlich glücklichen Text möglichst intensiv zu spiegeln. Hier war die Aufführung mit Marie Mayer-Olbrich, Tilly Sandow, Ludwig Ziegler, Rudolf Maly-Motta und Wilhelm Jung nicht ganz auf der Höhe. Desto besser kamen zwei hübsche und gefällige Operetten heraus: „Der liebe Augustin“ von Leo Fall und „Die

kleine Baroneß" von Jobst Haslinde. Hier traten noch Alma Glocker, Lina Ziegler, Georg Baldszun, Eugen Klug und Georg Schubert mit bestem Erfolge zu den früher Genannten. Im übrigen bedarf das neue Ensemble, dem in Siegfried Landecker ein sehr tüchtiger zweiter Kapellmeister beigegeben ist, noch sehr der Abrundung und Vervollständigung.

Theo Schäfer

DRESDEN: Ein Gastspiel von Elisabeth Boehm-van Endert erregte lebhafteste Anteilnahme. Für den Oktavian im „Rosenkavalier“ bringt die Künstlerin im Äußeren ja sehr viel mit, so daß sie in Figur und Spiel diese delikate Hosenrolle glaubhaft zu machen vermag. Stimmlich aber war ihre Leistung nicht erquicklich. Das Organ, das niemals groß gewesen ist, hat an Glanz und Fülle noch wesentlich verloren und durch das Forcieren ist die Sängerin leider zu einem fast unaufhörlichen Tremolieren gelangt. — Walter Soomer hat neuerdings abermals um seine Entlassung gebeten und sie nunmehr auch erhalten, so daß er mit Ablauf dieser Spielzeit ausscheiden wird. Man muß das einerseits bedauern, weil das Material dieses Sängers ganz hervorragend ist und schwer zu ersetzen sein dürfte; andererseits auch ist nicht zu leugnen, daß er die auf ihn gesetzten Hoffnungen doch nicht ganz verwirklicht hat, wobei allerdings zu bemerken ist, daß ihm die schwierige Aufgabe zufiel, Scheidemantel und Perron zu ersetzen und neben sich den längst in der Gunst des Publikums feststehenden Friedrich Paschke zu haben. Soomer hat in einzelnen Rollen vorzügliches geleistet, z. B. als Oberst Chabert, Falstaff u. a., aber mit seinem Wotan, Hans Sachs, Holländer, Graf Luna (um nur einige Partien zu nennen) traf er den Ton nicht, der ihm die Herzen gewonnen hätte, und blieb dem großen Publikum fremd. Aus dieser Empfindung heraus hat der Künstler wohl auch die vorzeitige Auflösung seines Vertrags herbeigeführt.

F. A. Geißler

ESSEN: In erfreulichem Aufschwung begriffen, hat unser Stadttheater ganz mit eigenen Kräften eine bemerkenswerte Aufführung des „Rosenkavaliers“ gebracht, musikalisch sehr genüßreich und szenisch mit allem Glanze ausgestattet. Unser theaterfremd gewordenes Publikum gewöhnt sich wieder, und gute Vorstellungen wie „Tri-tan“ und „Königskinder“ sahen viele ausverkaufte Häuser. Verdi's Gedenktage wurde mit dem „Othello“ würdig gefeiert.

Max Hehemann

KASSEL: Die Darbietungen unserer Oper in den letzten Monaten bestanden, abgesehen von der deutschen Uraufführung eines Zweikammers, nur in alten Repertoirestücken der verschiedensten Gattungen. Einer Aufführung des „Rosenkavaliers“ wohnte Strauß selbst bei. Des hundertsten Geburtstages Verdis wurde mit „Rigoletto“, „Troubadour“, „Aida“ und „Traviata“ gedacht. Zu den altbewährten Kräften, den Dirigenten Beier, Zulauf und Pauli, den Damen v. d. Osten, Gates, Herper und den Herren Bartram, Groß, Ulrici, Windgassen, Wuzél, Warbeck traten hinzu Frl. Kronacher, die sich vor allem mit ihrer rassistigen Brünnhilde viel Sympathien gewann, Frl. Hofacker (Königin der Nacht, Sophie), Frl.

Merkel (Maliella u. a.) und die Herren Richter (Erik, Stolz u. a.) und Korell (Manrico). Ein zweimaliges Auftreten des sehr talentvollen Herrn Muk de Jari als José und Faust führte zum Engagement. Großem Interesse begegnete das erste Bühnen-Auftreten (Sarastro) eines einer hiesigen Fabrik entstammenden Schlossers, des Herrn Bachmann, der, über eine kraftvolle und markige Baßstimme und gesundes musikalisches Empfinden verfügend, Großes verspricht. Mit Freuden begrüßt wurden Gastspiele von Sigrid Arnoldson (Carmen und Violetta) und Erik Schmedes (Tannhäuser und Siegfried) wie auch des Herrn Kronen als Hans Sachs. — Seine deutsche Uraufführung erlebte das zweiaktige Musikdrama „Der Cobzar“ von Gabrielle Ferrari. Das in Rumänien spielende Stück hat kurz folgenden Inhalt: Der nach dem mandolinenartigen Instrument Cobia „Der Cobzar“ genannte Sänger Stan ist infolge des Zaubers einer Zigeunerin dieser gefolgt und so seiner Liebe zu Jana untreu geworden. Diese, an einen ungeliebten Mann, den Wirt Pradea verheiratet und von ihm roh behandelt, sehnt sich den Tod herbei. Da kehrt der Cobzar, von Sehnsucht nach Jana getrieben, zurück, just zum Erntefest, zur Freude des Volkes, das durch des Sängers Sang die Festfreude erhöht sehen möchte. Doch dem ist weh ums Herz und dementsprechend sein Lied. Kurzes Wiedersehen zwischen ihm und Jana. Das Volk aber jauchzt im Erntetanz-Jubel. Als dieser in der Ferne verklungen, ertönt der Rachegefang der Zigeunerin, der schließt: „Bevor noch der Morgen dämert, kein anderer als Pradea soll mein Racher sein.“ Zu Beginn des zweiten Aktes sieht der strahlende Mond Jana und den Cobzar einander ihrer unwandelbaren Liebe versichern und sich zur Flucht entschließen. Als die Zigeunerin erscheint und erklärt, das Stelldichein dem Gatten Pradea verraten zu haben, wird sie von Stan getötet. Nun sieht dieser seine Verurteilung zu der schaurigen Sträflingsarbeit in den Salinen vor Augen. Mit ihm, mit seiner Vision, gewahren wir das Salzfelten-Gefängnis und hören die Rufe der dort arbeitenden Sträflinge: „Cobzar, komm unter die Erde, dein Grab zu graben, grabe ohne Unterlaß.“ Da erscheint Pradea, der Stan des Mordes anklagt, dessen Angriff zwar standhält, dann aber dem Dolchstoß Janas erliegt, die nun sagen kann: „Gemordet hab ich wie Stan, und so teil' ich sein Los.“ Die Handlung in ihrem Kern ist nicht gerade neu, dazu im ersten Akt wenig dramatisch. Aber die Komponistin hat es verstanden, mit einer sehr gewandten Orchesterbehandlung, die über alle Mittel der Modernen verfügt, die Situationen geschickt zu illustrieren und so zu fesseln. In der Erfindung der Themen nicht immer originell, folgt sie in der Harmonik den Spuren der Jungitaliener. Als besonders gelungen sind hervorzuheben die Chöre und eigenartig slavischen Tanzweisen, wie auch das Cobzarlied und das hübsche Stimmungsbild zwischen den beiden Akten. Das Werk stellt mit seiner oft recht dicken Orchestrierung den Sängern nicht gerade dankbare Aufgaben, doch wußten die Herren Richter (Cobzar) und Wuzél (Pradea), wie die Damen Merkel (Jana) und Herper (Zigeunerin) sich neben dem unter Beiers Leitung

trefflich funktionierenden Orchester genügend zur Geltung ~~zu~~ bringen und mit allen übrigen Mitwirkenden dem Werke zu einem schönen Erfolge zu verhelfen, über den die anwesende Komponistin quittieren konnte.

Dr. Brede

KIEL: Unsere Opernbühne (Direktion: Carl Alving) eröffnete die Saison mit einer zur überwiegenden Hauptsache tüchtigen Aufführung der „Meistersinger“. Was bis jetzt herausgebracht wurde, enthielt als Gesamtleistung manches Gute und Tüchtige, entbehrte aber doch noch zuweilen der künstlerischen Einheitlichkeit, wohl eine Folge nicht immer ganz ausreichender Proben, wie das namentlich die Aufführungen des „Tannhäuser“ und des von dem jungen Josef Zieglar dirigierten „Freischütz“ zeigten. Als vortrefflich gelungen indes sind in der Reihe des bisher Dargebotenen zu bezeichnen „Butterfly“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Salome“ unter Arno Grau's, „Beatrice und Benedikt“, „Jüdin“ und die bereits erwähnte „Meistersinger“-Aufführung unter Ludwig Neubecks Leitung. Solistisch taten sich bisher hervor Marta Weber (Eva, Beatrice, Eudora, Olympia), Emmy Land (Elisabeth, Agathe, Troubadour-Leonore), sowie Fritz Büttner (Tannhäuser, Eleazar), Otto Kempf (Sachs, Nelu-ko, Wolfram), Wilhelm Holtz (Pogner, Landgraf Hermann), Benno Kretschmer (Linkerton, Narrathoth, Oberon) und Rudolf Kaminsky (Scherasmin, David). Eine ganz vortreffliche Kraft besitzt unsere Opernbühne auch in der Balletmeisterin Valerie Lindau. Von auswärtigen Gästen boten Tüchtiges Frä. Orsina als Butterfly und Paul Seidler als Stolzing; Hervorragendes leisteten Josef Reicht als Herodes und Marcella Craft als Butterfly. Dieselbe Künstlerin gastierte auch als Salome, war aber — bei aller Anerkennung ihrer hervorragenden schauspielerischen Leistung — stimmlichen Anforderungen dieser Partie nicht völlig gewachsen.

Willy Orthmann

KÖLN: Die Frage nach dem Heldenbariton ist im Opernhaue noch immer nicht entschieden. Nachdem Friedrich Schorr von Graz sich ebenso wie seine diversen Vorgänger in Wagners „Holländer“ nicht als der rechte Erlösungskandidat bewährt hat, ließ Gustav Dramsch von Nürnberg in „Lohengrin“ und „Walküre“ zum mindesten solche Qualitäten stimmlicher und künstlerischer Natur beobachten, die ein gutes Wort für seine Anstellung sprechen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Es ist nicht vonnöten, in diesen Blättern auf eine Reihe von Gastspielen der letzten Zeit näher einzugehen, selbst wenn es sich dabei mit um einen Charakterkopf wie Carl Perron handelt, der, wie man sich erzählt, für nicht weniger als 26 Vorstellungen verpflichtet worden ist. Auch die Tageszeitungen überschlugen diese Gastspiele mit Recht in den meisten Fällen. Kurz, aber desto nachdrücklicher muß hier indes auf die Neueinstudierung des Verdi'schen „Falstaff“ hingewiesen werden, die unter einem recht glücklichen Stern stand. Alfred Kase gab die Titelfigur in ebenso prächtiger stimmlicher Verfassung wie darstellerisch beweglich. E. Klinghammer stellte einen trefflichen Ford und Luise Flad-

nitzer eine von echtem Theaterblut erfüllte Alice Ford. In der komplizierten Partitur bewährte Otto Lohse, allerdings nach wochenlanger sorgfältiger Vorarbeit, eine bewundernswürdige Dirigiertechnik und Temperament, während der für die Regie zeichnende E. Lert den vorzüglichen musikalischen Gesamteindruck durch gute Bühnenbilder und Beweglichkeit des Personals ergänzte.

Max Unger

LEMBERG: Die ziemlich farblose Stagione, die als Novitäten nur totsichere Operettenlappalien brachte, hat einige lucida intervalla zu verzeichnen: es sind die Gastspiele der Herren Didur, Majewski und Mann und der Damen Korolewicz und Szymanowska.

Dr. Adolf Chybinski

MÜNCHEN: Ermanno Wolf-Ferrari's neue Oper „Der Liebhaber als Arzt“ ist wenige Tage nach der Dresdener Uraufführung auch über unsere Hofbühne gegangen. Außer einigen blassen, konventionellen Stellen im zweiten Akt zeigt diese letzte Partitur wieder alle Vorzüge ihres Meisters: leichte, aber edle Melodik, schlagende Charakteristik, durchsichtige Instrumentation. Daß dieser Autor nicht der am meisten aufgeführte unserer Tage ist, kann man nur schwer verstehen. Denn er kommt als einziger Opernkomponist einem Bedürfnis der Zeit entgegen, das die reinen Instrumentalisten längst erkannt haben: dem Bedürfnis nach Entspannung der musikalischen Atmosphäre. Das Problem, im Theater zwei Stunden lang schöne Musik zu machen, ohne einen einzigen Takt lang pathetisch zu werden, ist von Wolf-Ferrari glänzend gelöst worden, und uns allen ist es eine Freude, ja eine seelendätetische Wohltat, solche Musik zu hören, die weder das Klischee der Wagnerianer noch das der Debussy und Puccini kennt. Die Aufführung war ausgezeichnet. Röhr dirigierte mit überraschend viel Temperament. Die Tochter, der Liebhaber und die Kammerjungfer wurden von Fräulein Ivogün, Otto Wolf und Frau Kuhn-Brunner lebendig und humorvoll gespielt und gesungen, und Geis, der gleichzeitig als Regisseur debütierte, stellte einen schlechtweg klassischen Vater Arnolf auf die Bühne.

Alexander Berrsche

PARIS: Der halbblinde Organist Émile Trépard machte sich schon im Jahre 1900 als Musikdramatiker vorteilhaft bekannt durch die vlämische Legende „Martin et Martine“. Er machte dann aus Rembrandt einen Opernhelden, konnte ihn aber nirgends unterbringen und so entchoß auch er sich, seinen Stoff dem modernen Leben zu entnehmen, indem er aus dem populären Roman von Gustave Guiches „Céleste Prud'homme“ ein lyrisches Drama „Celeste“ in vier Akten und fünf Bildern verfertigte. Guiches erklärte sich damit einverstanden, überließ aber auch die Abfassung des Textbuches dem Musiker allein, der vieles wegließ, was den besonderen Reiz der unglücklichen Liebesgeschichte der jungen Volksschullehrerin und des leichtsinnigen Schloßbesitzers ausmachte, und manches hinzufügte, was trotz der Musik als Länge empfunden wird. Wie naiv der Musiker als Textschreiber vorging, geht aus dem Urteil über Goethe hervor, das er im letzten Akt seiner verzweifelnden Heldin in den Mund legt. Sie wendet sich von der Lektüre des „Faust“ ab und nennt Goethe

einen „zynischen Maler der menschlichen Verzweiflung“. Vielleicht ist aber gerade diese naive Bildungsarmut dem Tonsetzer zustatten gekommen und hat ihm eine wohlthuende Aufrichtigkeit im Ausdruck einfacher Gefühle gegeben. Die Oper beginnt mit einem höchst prosaischen Bild eines Provinzballes in der Mitte der 70er Jahre. Als Jugendfreundin der Tochter des Hauses besucht die arme Lehrerin Céleste den Ball und verliebt sich dabei in den Vetter ihrer Freundin. So erhebt sich wenigstens die Musik am Schlusse des Aktes zu einer echten Massen-Schwelgerei. Amüsant ist die erste Schulstunde, die Céleste in dem Dorfe abhält, wo jener Vetter Gutsbesitzer ist. Dann folgt der dritte Akt im Schlosse des Liebhabers, wo der Mondschein eine gedehnte Liebeszene beleuchtet, die in Wagners „Tristan“ ein Vorbild und vielleicht auch eine Entschuldigung findet. Auch der vierte Akt wird ungebührlich verlängert, aber wenigstens durch eine Episode, die ihren Reiz hat. Gambetta, der große Sohn von Cahors, wird von der Bevölkerung seiner Vaterstadt am Tore festlich empfangen und mit einer großen Farandole gefeiert. Bei diesem Feste entdeckt Céleste, daß ihr Liebhaber, um seinen Vater aus dringender Verlegenheit zu retten, sich mit seiner reichen Base verlobt hat. Umsonst beteuert er noch einmal die Aufrichtigkeit seiner Neigung. Céleste entflieht, um sich in einem kurzen Schlußbilde zu vergiften, und ihr Verführer kommt zu spät, um ihr zu schwören, daß er seine Verlobung aufgehoben habe, um sie zu heiraten. In einem Vorbericht hat sich Trépard selbst gerühmt, daß er als Komponist von einer möglichst richtigen Gesangsdeklamation ausgehe und dann die Tonbilder, die er dadurch erhalte, im Orchester weiterentwickle. Der Nachteil dieses Systems besteht darin, daß die Musik nie einen größeren Schwung annimmt oder dann in Nachahmung verfällt. Jedenfalls konnte sich der neue Stern der Komischen Oper, Frl. Brunlet, kaum eine günstigere Partie wünschen, als die der Céleste, um sich zugleich als Sängerin und als Darstellerin zu bewähren. Fast ebenso dankbar war die Aufgabe des Tenors Rousselière und diejenige der Altistin Brohly, der die Rolle einer bettelnden Unglücksprophetin zufiel. — Von selbst wäre der Komponist Félix Fourdrain kaum auf den übeln Gedanken gekommen, alle Kindermärchen des alten Perrault in einer einzigen Oper zu vereinigen und Aschenbrödel als Dornröschen endigen zu lassen. Er hatte einst sehr verheißungsvoll in der Komischen Oper mit dem Einakter „La Légende du Point d'Argent“ debütiert, mußte dann aber für drei größere Werke in der Provinz eine Unterkunft suchen. Endlich gelang es ihm, seinen „Vercingétorix“ auch in der Pariser Volksoper der Gaîté anzubringen, mußte aber dafür versprechen, für die Weihnachtszeit „Les Contes de Perrault“ in Musik zu setzen, deren Text von seinem Verleger Paul de Choudens und von Arthur Bernède zusammengebraut worden war. Übermäßig angestrengt hat sich der Tonsetzer unter diesen Umständen natürlich nicht. Vielleicht ist es sogar eine kleine Rache von seiner Seite gewesen, daß er in seine operettenhafte Kindermusik Parodien von Meyerbeer und

Wagner einschworzte. Selbst das Gralmotiv des „Parsifal“ mußte herhalten. Es bleibt fraglich, ob sich die Kinder in diesem wirren Durcheinander ihrer Lieblingsgeschichten und ironischer Musik zurechtfinden werden.

Felix Vogt

POSEN: Mit den „Meistersingern“ eröffnet, brachte die Saison die üblichen Repertoireoper, denen sich „Butterfly“ und „Tosca“ in trefflicher Ausführung hinzugesellte. Verdi feierte man mit „Traviata“. — „Frau Anne, die Dame am Putztisch“, komische Oper in vier Akten, Text von Walter Ramdohr, Musik von Stanislav Letovsky. Uraufführung. Ein Bild, das in der Oper dem älteren Frans van Mieris zugeschrieben wird, gibt den Vorwurf der weit über Gebühr auf vier Akte verteilten Handlung. Um die junge Witwe Anne Blound bewirbt sich der Kaufherr van der Meer, ein würdiger Herr. Sie aber erfüllt eine Leidenschaft zu dem genialen Sausewind Frans Mieris. Meer, der die Situation erkennt, fördert den Plan des Malers, die Witwe mit ihrer Zofe zu malen, da er hofft, daß sich dabei eine Gelegenheit ergeben wird, die Witwe von ihrer Leidenschaft zu heilen. Das Bestreben des Malers, seinen Grundsatz „Tags die Herrin, nachts die Magd“ auch im Hause Frau Annes zur Geltung zu bringen, öffnet ihr die Augen, und der Kaufherr trägt den Sieg davon. Den Sausewind Mieris bewahrt Rembrandt vor dem Spott der Menge und errettet ihn für die Kunst. Das Buffoelement ist in Helena, der Zofe Frau Annes, und Pieter, dem Diener Meers, vertreten. Textbuch und Klavierauszug sind nicht gedruckt, standen auch sonst nicht zur Verfügung. Was man vom Text verstand, das waren harmlose Knittelreime. Vorbereitende Szenen im Hause der Frau Anne löst eine derbe Wirtshausszene mit rauschenden Chören ab; es folgt eine Atelierszene, in der der Maler erst mit der Zofe, dann mit der Herrin tändelt; die Lösung bringt ein nächtliches Gartenfest zu Ehren des gelungenen Bildes. Der Maler glaubt unter dem Mantel erst die Dienerin und dann die Herrin verborgen und verdirbt es mit beiden. Der 24jährige Komponist war drei Jahre Kapellmeister an unserer Oper. Seine für die Sänger sehr schwere Musik ergeht sich im Orchester in Situationsmalereien, die man leider mangels eines Textbuches nicht gebührend würdigen konnte. Regster Fleiß, treffliche Instrumentationstechnik und eine derbkernige Komik in den Massenszenen spricht aus dem, in der Freude am Fabulieren übermäßig ausgesponnenen Werke, das gekürzt durch das Milieu der Rembrandtzeit lebensfähig gehalten werden könnte. Die glänzende Inszenierung des Direktors Gottscheidt, die treffliche Orchesterleistung unter Leitung des Komponisten und gute Einzelleistungen der Solisten gewährleisteten einen vollen Lokalerfolg. Else Voigt (Alt) sang die Titelrolle, Kurt Schönert (Tenor) gab den Maler, Fritz Bergmann (Bariton) den Kaufherrn, Else Wollner-Reich die Zofe und Fritz Seybold den Diener. Als Rembrandt, die Hans Sachs-Figur der Oper, war Theodor Simons, als Wirt Hans Maraite recht gut.

A. Huch

ROSTOCK: Zu Beginn der Spielzeit veranstaltete Direktor Schaper eine ernste und

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

würdige Wagner-Feier; die Wagner-Büste seines Oheims Fritz Schaper wurde im Foyer des Stadttheaters aufgestellt. Eine Festrede wies auf die Bedeutung Richard Wagners für die Idealisierung des Theaters überhaupt hin, weshalb gerade die deutsche Bühnenkunst, sofern sie ernste Ziele verfolgt, unter den Schutz dieses Meisters sich stellen muß. Abends fand eine Aufführung des „Fliegenden Holländer“ statt. Von den übrigen Werken Wagners wurde bisher nur der „Tannhäuser“ in der Pariser Bearbeitung, die dauernd für die Rostocker Aufführungen zugrunde gelegt werden soll, gegeben. In der zweiten Vorstellung sang Theodor Wilke, der früher mehrere Jahre in Rostock gewirkt hatte, den Tannhäuser mit tiefem Verständnis und feinem Stillegefühl. — Pfitzners „Armer Heinrich“ (Heinrich: Herr Eichholz, Agnes: Fräulein Schrötter, Hilde: Fräulein Schöllinger) erfuhr unter Kapellmeister Klausners Leitung eine sehr schöne Wiedergabe, leider unter geringer Teilnahme des Publikums, das nur noch für Operette, Posse und Kino Sinn zu haben scheint. Unter solchen Umständen blickt man mit Sorge der Zukunft entgegen, ob es überhaupt noch möglich sein wird, unser Theater auf der bisherigen ehrenvollen künstlerischen Höhe zu halten. — Henny Linkenbach sang dreimal die Butterfly; Gassspiele ziehen immer noch verhältnismäßig am meisten. — Alfred Kaisers „Theodor Körner“, zur Feier des 18. Oktober aufgeführt, fiel gänzlich durch.

Wolfgang Golther

SCHWERIN: Das Hoftheater hat einen neuen Leiter bekommen. Der frühere Direktor des Lustspielhauses und des Neuen Theaters in Berlin, Dr. Alfred Schmieden, ist „mit der Wahrnehmung der Geschäfte eines Intendanten beauftragt“ worden. Der neue Chef hat am 1. Januar sein Amt angetreten. — Neue erwähnenswerte Opern standen in den letzten zwei Monaten nicht auf dem Repertoire, wohl aber viele gute Bekannte aus älteren und neueren Jahrgängen. Unsere längere Zeit beurlaubt gewesene Altistin Frieda Schreiber sang den „Rosenkavalier“ und die „Carmen“ geradezu glänzend. In „Königskindern“, „Wildschütz“ und „Mignon“ entzückt die Soubrette Else Wichgraf ihre Hörer stets aufs neue, und als Micaëla, Elsa und Elisabeth fügte Ottilie Schott einen glänzenden Erfolg zu dem andern. Unter den männlichen Opernkraften dominiert zurzeit Alfred Gröbke sowohl in hochdramatischen, als auch in lyrischen Partien. Ihm reihen sich Otto Freiburg mit seinem voluminösen Baß, Bruno Wolter als ausgezeichnete Buffo, Wilhelm Kruse und Hans Mohrwinkel als wackere leistungsfähige Baritonisten würdig an.

Paul Fr. Evers

STRASSBURG: Die bedeutsamste Darbietung der letzten Zeit war Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“. Die in ihren Gewalteffekten recht „bühnenwirksame“ Handlung hat den feinsinnigen Tonsetzer veranlaßt, auch einmal in Mascagnischem Verismus zu „machen“, und so finden wir Stellen voll herber und dissonierender Akzente neben den Szenen, in denen der schöne Lyriismus des Komponisten sich auslebt, außerdem auch manche Gasse hauerhaftigkeiten, die das neapolitanische Milieu mit sich bringt. So ist der künstlerische Gesamteindruck

ein etwas gemischter, der Theatererfolg war jedoch bedeutend, wozu namentlich auch das temperamentvolle Spiel von Fräulein Gärtner, H. Hofmüller und v. Manoff in den Hauptrollen beitrug. — Als Totgeburt erwies sich der Einakter „Myrrha“ des Fräulein v. d. Goltz, teils wegen der Unklarheit der babylonischen Handlung, hauptsächlich aber infolge der gar zu dilettantischen, jedes orientalisierenden Kolorits und schärferer Charakteristik entbehrenden Musik. — Eine schöne künstlerische Tat war die Neubelebung des Gluckschen „Orpheus“, um den sich Pfitzner in lebendiger musikalischer Stilisierung, Mehler durch schöne Szenenbilder und Anordnung der Reigen und Pantomimik verdient gemacht hatte. Agnes Hermann ließ die Titelrolle in idealer Weise erstehen. Erwähnt sei noch Pfitzners zierliche Interpretation vom „Glöckchen des Eremiten“, d'Albert's liebenswürdige „Abreise“ mit Frau Beranek als Luise, die auch im „Rosenkavalier“ die Marschallin recht gut wiedergab. Den Oktavian sang dabei sehr wirkungsvoll Frau Hafgren-Waag als Gast, während mir ihre allzu walkürenhafte Elsa (ein zartes piano scheint ihr nicht gegeben) nicht gefallen konnte. — Über Unzulänglichkeit des Spielplans ist leider immer noch zu klagen.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: Daß es einen Librettisten gibt, der in treuester Anlehnung an bekannte Werke, in diesem Falle an „Fidelio“, mit Hinzunahme von anderen bewährten Opnersurrogaten, möglichst auf historischem Hintergrunde, ein neues Opernbuch verfertigt, ist schon öfters dagewesen. Daß aber ein Tonsetzer von der Bedeutung Smetanas an einem solchen Dichtungsquodlibet seine Kunst verschwendete, ist bedauerlich. Aber dem war so, als uns der Komponist der „Verkauften Braut“ im Jahre 1868 die dreiaktige Oper „Dalibor“ schenkte, deren Erstaufführung kürzlich stattfand. Das viele musikalische Schönheiten enthaltende Werk hatte trotz recht guter Wiedergabe nur einen sehr mäßigen Erfolg und verschwand demgemäß nach einigen Wiederholungen wieder vom Spielplan. Dies ist einerseits auf die Schwächen des Textbuches, andererseits aber auch auf den stark nationalen Charakter der Musik selbst zurückzuführen. Man spürt überall zuviel den absoluten Musiker, der sein übrigens viel zu stark instrumentiertes Orchester zum Nachteil der Bühnenvorgänge in den Vordergrund stellt. Immerhin war es interessant, Smetana einmal von einer anderen Seite kennen zu lernen. — Eine Reihe von auf Engagement abzielenden Gastspielen in „Mignon“, „Cavalleria“, „Tannhäuser“ und anderen dadurch interessanter gemachten Repertoireopern führte vorläufig zur Verpflichtung von Emmy Streng für das jugendliche dramatische Fach und Martha Weber für den kolorierten Gesang.

Carl Rorich

WIEN: Die Volksoper hat ihren 10jährigen Bestand und das 25jährige Jubiläum ihres lebendig ehrgeizigen, von zähester Willenskraft beseelten Leiters, des Geheimen Hofrats Rainer Simons, mit einer wunderschönen „Meistersinger“-Aufführung gefeiert und mit dieser wahrhaft erfreuenden und besonders im Szenischen nur wenig Wünsche unerfüllt lassenden Vorstellung den rühmlichen Weg gezeigt, der von der fast rührend hilflosen „Freischütz“-

Wiedergabe, mit der sie einst begann, durch mancherlei Taten und Irren, durch dankensprende Taten (besonders der modernen Produktion gegenüber) und auch durch die Gefahren des Sichverlierens ins Operettengeschäft doch immer wieder zum Rechten geführt hat. Und jetzt gar zu dieser von Bernhard Tittel ganz ausgezeichnet studierten, in wahrer Musizierfreude und in echtem Gefühl aufstrahlenden, von Simons glanzvoll inszenierten Vorstellung, die trotz aller Hemmungen eines jungen Ensembles, einer kleinen Bühne, eines unstabilen, von der Wiener Gemeinde noch immer nicht subventionierten und infolgedessen allsommerlich verstreuten und allherbstlich neu zusammengesetzten Orchesters und schließlich auch trotz der schließlich doch beschränkten Mittel des Hauses die kostspielige, aber leider eben nichts als kostspielige „Meistersinger“-Inszenierung der Hofoper, bei aller unvergleichlichen Höhe der Einzelleistungen (Weidemann-Sachs! Mayr-Pogner!) weit hinter sich läßt. Was nicht nur an dem unvergleichlich liebevolleren Nachschaffen der Musik und an dem treueren Festhalten der Meister-Intentionen liegt, sondern weil diese Vorstellung der Volksoper als Ganzes viel „meistersingerlicher“ ist, will sagen, viel mehr vom Geist des Werks spüren läßt, jede Gestalt — und wär' es die kleinste Episode — voll Lebendigkeit und Wesenhaftigkeit herausarbeitet, die ganze Atmosphäre der in ihrer Herrlichkeit immer aufs neue unbegreiflichen Schöpfung dem Gefühl nahebringt; durch reizvollste Bildhaftigkeit, durch die lebensvollste Gestaltung des dramatischen Dialogs, durch behutsame Einordnung jedes Details in seine Beziehung zum dramatischen Grundgedanken. Ich habe außerhalb Bayreuths nicht viele Vorstellungen des Werkes erlebt, die sich in ihrer Totalität, als Gesamtleistung mit dieser — von brausendem Jubel aufgenommenen Aufführung der Volksoper messen können. Aber auch die speziellen Leistungen der Sänger standen auf einer Höhe, die schon angesichts der Jugend all dieser Gesangsdarsteller überraschen mußte. Allen voran Rudolf Bandlers Beckmesser: der glaubwürdigste, den ich außer Heinrich Schulz je gesehen habe, in seiner trockenen Verstandesraserei, seiner gelbsüchtigen, bitterlichen Verdrossenheit und seiner zischenden Bosheit doch nicht ohne die Würde, die es erst begreiflich macht, daß Pogner (diesmal von Alexander Nosalewicz mit nobler Haltung und vornehmer Vortrag verkörpert) überhaupt an ihn als Eidam denken kann. Emil Schipper ist ein Sachs von außerordentlicher Wärme und er hat die schönsten Gemütsöne; für den resignierten Humor der Gestalt fehlt ihm nur eines: die Reife der Jahre — ein Fehler, der von Tag zu Tag schwindet. Herr Noë ist ein reizender, allerliebster heiterer und innig bewegter David; Irene Kummer singt die Eva sehr schön und müßte nur mädchenhaft-unbewußter sein, und Gusti Macha wird einmal, wenn sie eine jüngere Maske nehmen und text- und notensicherer sein wird, eine famose Magdalena werden. Die Bühnenbilder sind das traulichste, was man sich denken kann; wirklich Nürnberg im 16. Jahrhundert. Alles in allem eines der erfreulichsten Ereignisse der letzten Zeit; doppelt, wenn man

daneben den fortwährenden Winterschlaf der Hofoper betrachtet, die seit dem deprimierenden „Mädchen aus dem goldenen Westen“ nicht das geringste geleistet hat: keine Neuszenierung, kein interessantes Gastspiel, von Neuheiten oder Wiedererweckungen gar nicht zu reden — und wie gern hätte man sich wieder an Charpentiers „Louise“, an der „Widerspenstigen“, an Bittners „Musikant“ erfreut und wie beschämend ist es, daß an die „Ariadne“, an Schillings' neue „Mona Lisa“, an Schrekers „Ferner Klang“, an Siegfried Wagners „Schwarzwanzenreich“ (oder vielleicht besser noch den reizvollen „Bruder Lustig“) gar nicht gedacht zu werden scheint. Kein neues Werk, kein neuer Künstler — leider auch kein neuer Direktor. Dafür aber wird zum „Parsifal“ gerüstet und man beginnt damit, für die ersten Vorstellungen — vierfache Preise anzukündigen. Ein Schlag ins Gesicht für all jene, die sich Richard Wagners Festspielgedanken zu eigen gemacht haben, der sein edles Werk vor den Snobs retten wollte, denen es jetzt ausschließlich ausgeliefert wird. Nichts widerlicher als die Vorstellung, daß des Meisters reinstes und andachtvollstes Werk nicht nur, seinem Willen entgegen, dem Alltag des Repertoiretheaters preisgegeben wird — woran auch Sonntagsvorstellungen mit Festspielmätzchen (4 Uhr Beginn, einstündige Pausen — als ob darin das „Bayreuthische“ läge!) nichts ändern können. Sondern daß es obendrein zu Geschäftsmanövern eines kunstfremden, pfffigen Rechners ausgebeutet werden darf, ohne empörten Protest der Öffentlichkeit. Hoffentlich tut hier wieder die Volksoper, die den „Parsifal“ auch bringt, das Rechte und zeigt, was man hätte tun müssen: nämlich statt Aufführungen zu exorbitanten Eintrittsgeldern ein paar Freivorstellungen für die Arbeiterschaft zu veranstalten. Es wäre das einzige Äquivalent, das den Gralsraub verzeihlich machen könnte und dem der Meister selber zugestimmt hätte.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Die Qualität der Konzerte der dieswinterlichen Saison überwog die Quantität. Im 1. Konzert der Société des nouveaux concerts trat die Holländerin Hanna Verbena mit Erfolg für eine Anzahl Lieder mit Orchester des den Abend dirigierenden Kapellmeisters Mortelmans ein, und Gérardy erspielte sich großen Beifall mit Lalos Cellokonzert. Im 2. war Karl Friedberg der gefeierte Solist; Karl Panzner aus Düsseldorf führte das hiesige Orchester mit dem Tristanvorspiel und Beethovens c-moll Symphonie zu glänzendem Siege. An einem Kammermusik-Abend derselben Gesellschaft empfahl sich Tina Lerner als technisch einwandfreie Pianistin; die Sopranistin Thekla Bruckwilder aus Brüssel gefiel außerordentlich in einem Symphoniekonzert des Zoologischen Gartens. Unter Leitung Felix Welckers gewann sich die Deutsche Liedertafel bei speziell deutschen Zuhörern durch Vortrag kleinerer Männerchorsätze neue Freunde. Endlich ist einer hervorragend schönen Aufführung der „Schöpfung“ durch die Société de musique sacrée unter Leitung Ontrops mit den So-

listen Frau Stronck-Kappel, Paul Schmedes und van Eweyk, zu gedenken.

A. Honigsheim

AUGSBURG: Weil Ossip Gabrilowitsch, hoffentlich nur vorübergehend, den für uns so splendid Musiksegen spendenden Taktstock aus der Hand gelegt hat, wären wir mit Orchesterkonzerten großen Stils gänzlich aufs Trockene geraten, wenn nicht das Münchener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe einmal Erbarmen gehabt hätte, uns mit einer äußerst feingetönten Wiedergabe von Beethovens Vierter Symphonie, einer hinreißend glutvollen der Pariser Venusbergmusik Wagners, und einer virtuos-glänzenden des „Till Eulenspiegel“ von Strauß zu beglücken. Um diesen Höhepunkt der bisherigen Saison gruppieren sich an größeren Darbietungen noch eine Aufführung der „Eroica“ von Beethoven durch unser an sich für solche Aufgaben bestens befähigtes Städtisches Orchester unter Wilhelm Webers Leitung und, unter derselben Direktion, eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“, mit Emma Bellwidt als ideal schön singender Sopranistin. Wertvolle Genüsse im kleineren Rahmen übermittelten Ossip Gabrilowitsch in einem Klavierabend; das Brüsseler Streichquartett, das sich u. a. auch besonders erfolgreich Dohnányi's Des-dur Streichquartett annahm; das Stuttgarter Wendling-Quartett; die trefflichen Kammermusikspieler Joseph Blümle und Anatol von Roessel; die temperamentvolle Geigerin Wilhelmine Demharter und der Pianist Dr. Kaul; das anmutsvoll musizierende Trio der Geschwister Klengel (Leipzig). In den Konzerten der Musikschule machten sich die Pianistinnen Johanna Deppe und Frau Griesmer, der ausgezeichnete Geiger Emil Preißig und der Cellist Karl Zimmerer instrumental verdient, während Clara Weber, Otti Heyroth und Marie Grell sich vokal erfreulich betätigten. Starken Erfolg errangen Berta Morena mit W. Bach, Julius Neudörffer-Opitz in je einem, Arno Hollenberg in zwei Liederabenden. Otto Hollenberg

BARMEN: Die Konzertgesellschaft führte am 1. Abend „Fausts Verdammung“ auf. Stroncks Leitung war im zweiten Teile besonders erfolgreich; als Gretchen bot Mientje Lauprecht van Lammen eine geradezu ideale Leistung. Der 2. Abend gehörte Richard Strauß. Er dirigierte selbst „Don Juan“, „Heldenleben“, sowie die Burleske für Orchester und Klavier unter Elly Neys kongenialen Beistand und begleitete eine Anzahl seiner von Claire Dux gesungenen Lieder. Max Conrad, der Violinist im „Heldenleben“, bleibe nicht unerwähnt. — Der Volkschor unter Inderau brachte an Chorwerken „Odysseus“ und „Saul“ mit bewährten Solokräften; Regers neues Werk „Eine romantische Suite“ fand viel Teilnahme, weniger die „Tannhäuser“-Ouvertüre mit anschließender Pariser Bearbeitung des Bacchanals; Tschaikowsky's pathetische Symphonie verdiente telegraphische Anerkennung. In den Volkschor-Symphoniekonzerten widmete Inderau erfreulicherweise den Klassikern erhöhte Aufmerksamkeit; Haydns Paukenschlag-Symphonie und Beethovens Es-dur Klavierkonzert, von Sascha Bergdolt gespielt,

waren verheißungsvolle Anzeichen. — Die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Höhne bringen fast ausnahmslos ein wohlüberlegtes Programm zu vortrefflicher Ausführung. Beethovens Siebente, Brahms' D-dur Symphonie sowie sein von Hedwig Schennich-Braun kraftvoll und edel vortragenes Violinkonzert prägten sich besonders lebhaft ein. — Um Kammermusik sind eine große, stets wachsende Zahl von Veranstaltungen bemüht. Den alten Ruf bewährte Ellen Saatweber-Schlieper; durch sorgfältig gewählte, echt künstlerisch ausgeführte Werke und Künstler von Ruf wie Max Reger erhalten die Abende andauernd große Anziehungskraft. Neben dem Streichquartett pflegten noch kammermusikalische Vereinigungen der hierorts blühenden vier Konservatorien mit lobenswertem Eifer das Feld der intimen Kunst.

Dr. Gustav Ollendorff

BASEL: Außer bekannteren Werken brachten die letzten Symphoniekonzerte Hermann Scheins „Partita XV“ aus dem Banchetto musicale und Corellis „Concerto grosso VIII“ in wohlwogener Wiedergabe durch Hermann Suter. An Neufrauzosen kamen d'Indy mit seiner „Symphonie sur un thème montagnard“ und Debussy mit „Printemps“ zu Worte und eine durch glänzende Orchestertechnik und flüssige Erfindung ausgezeichnete „Suite“ (Kriegsbilder) op. 5 von Hans Kötcher fand warme Aufnahme. Von den Solisten Szigeti, Cortot und Eva Bruhn erzielte die letztgenannte Künstlerin durch den Vortrag einer Szene aus der Oper „Gunlöd“ von Cornelius außergewöhnlichen Erfolg. — Von choralen Veranstaltungen hinterließ speziell eine stimmungsvolle Wiedergabe der drei letzten Kantaten des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch den Basler Bachchor tiefen Eindruck. Aus kleinen Anfängen hat sich dieser Verein in der kurzen Zeit seines Bestehens unter der Leitung Adolf Hams zu einer Chorvereinigung ersten Ranges entwickelt, die sich durch die intime, in ihrer Stilreinheit von hohem Verständnis zeugende Art der Wiedergabe klassischer Chorwerke eine große Gemeinde zu schaffen wußte. Unter den Solisten der genannten Aufführung zeichneten sich Heinrich Nahm (Baß) und Hanna Brenner (Alt) besonders aus. Gebhard Reiner

BERLIN: Der 5. Symphonieabend der Königlichen Kapelle war ausschließlich dem Andenken Beethovens gewidmet. Das Programm brachte die zweite Leonoren-Ouvertüre, aus dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ außer der Ouvertüre eine Reihe kürzerer Sätze, und zum Schluß die „Eroica“. Mit größtem Interesse konnte diesmal der Hörer verfolgen, zu welcher Kraft des Ausdrucks der gereifte Meister sein einfaches, im Finale der „Prometheus“-Musik zum ersten Male auftauchendes Motiv später im Schlußsatze der Symphonie zu steigern wußte. Übrigens bergen die Balletsätze des jugendlichen Beethoven ganz reizende Musikgebilde, in denen seltener verwertete Instrumente, wie die Harfe oder das Bassethorn, zu eigenartigen Klangmischungen ausgenutzt werden. Richard Strauß dirigierte diesen Abend mit vollem Herzen; die Wiedergabe der Symphonie war das Beste, was er bisher als Beethoven-Dirigent geleistet hat. —

Die Singakademie hat auch diesmal kurz vor dem Christfest Bachs Weihnachts-Oratorium unter Georg Schumanns Leitung aufgeführt. Unser ältester Gesangverein bildet mit seinen Hörern ein festes Ganzes, und wenn die Pauken und Trompeten anheben, die frohe Botschaft von der Geburt des Heilandes zu künden, hat man das Glücksgefühl, einer großen Familienfeier in Alt-Berlin beizuwohnen. Schon der mit zwei großen Weihnachtsbäumen geschmückte Saal stimmt fröhlich, intim festlich. Prachtvoll erklingen die Chöre, von den Philharmonikern begleitet. Auch die Solisten Elisabeth Ohlhoff und Maria Philippi, G. A. Walter und Otto Schwendy gaben überall ihr Bestes. Ein besonderes Bravo sei der Trompete des Herrn Stegmann nachgerufen, der diese schwierige, hoch hinauf in die dritte Oktave steigende Partie meisterlich blies. E. E. Taubert

Der Münchener Generalmusikdirektor Bruno Walter errang an der Spitze des Philharmonischen Orchesters als Interpret von Schumanns B-dur Symphonie und Beethovens Neunter sehr starken, wohlberechtigten Beifall; ich erinnere mich kaum, je das Finale der Neunten so schwungvoll und mit solchen Steigerungen gehört zu haben; auch das Scherzo geriet ganz herrlich, während ich mir im Adagio noch manches zarter und inniger denke. Walter nimmt es sehr ernst mit seinem künstlerischen Berufe, für den er keine alltägliche Intelligenz mitbringt; auch ist er ein geborener Herrscher über große Orchester- und Chormassen. Sehr wacker hielt sich der mitwirkende verstärkte Pfannschmidt'sche Chor; in dem Soloquartett Eva Leßmann, Therese Schnabel-Behr, Paul Schmedes, Arthur van Eweyk überragte die Altistin ihre Umgebung. — Der junge Geiger Zdislaw Jahnke hat seit seinem Debut vor zwei Jahren entschieden Fortschritte gemacht; vor allem ist sein Ton voller und auch weicher geworden, aber es fehlt ihm Gestaltungskraft und Innerlichkeit im Vortrag. Einen tüchtigen und recht gewandten Begleiter hatte er in Adolf Waterman, mit dem er auch die interessante Sonate, op. 23, von L. Vierne, wohl einem Anhänger César Franck's, zum Vortrag brachte. — Recht talentvoll ist die junge Geigerin Ella Stiller, die mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung ihres Lehrers Franz Ondriczek konzertierte; allein mußte sie gerade die Konzerte von Brahms und Beethoven spielen? Für diese fehlte ihr vor allem die nötige Kraft. — Noch viel dürfte der junge Violoncellist Kola Levien von sich hören machen, wenn es ihm gelingt, seiner Aufregung noch mehr Herr zu werden. Er besitzt bereits eine großartige Technik und einen schönen, modulationsfähigen Ton; mit Schumanns und Dvořák's Konzerten fand er sich gut ab. Das begleitende Blüthner-Orchester stand unter der temperamentvollen und hingebenden Leitung von Robert Laugs.

Wilhelm Altmann

In seinem 2. Symphoniekonzert mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester brachte Theodore Spiering das symphonisch-satirische Zeitbild „Der Sieger“ für großes Orchester, Altsolo und Chor von E. N. von Reznicek zur Uraufführung. Der Tonsetzer unternimmt es, uns in drei Sätzen („Der Aufstieg und die

Gefährtin“; „Der Tanz um das goldene Kalb“; „Der Tod“) Leben, Taten und Meinungen eines Individuums vorzuführen, das, von irgend welchen ethischen Skrupeln aus Grundsatz vollkommen frei, sich mit Hilfe eines gleichgestimmten weiblichen Wesens den Weg nach oben bahnt. Zur Erreichung dieses Zweckes sind ihm alle Mittel heilig: rücksichtsloses Strebertum, Verachtung alles Hohen und Edlen, Verzicht auf die Liebe, Verleugnung seines besseren Ichs, gewissenlose Spekulation auf die niedrigsten Triebe der Masse, die ihm zum materiellen Erfolg und zur Popularität verhilft. Und erst als das Ende naht, als er allein, verlassen auf dem Totenbett sein ganzes Leben an seinem geistigen Auge vorüberziehen läßt, als der „Held“, dem alles nach Wunsch geglückt ist, der stets den Sieg an seine Fahnen zu fesseln verstanden hat, das Fazit seines Lebens zieht, beginnt es grauenvoll in seiner Seele zu tagen. Aber er bleibt sich auch jetzt getreu: seine Selbstironie, sein selbstverachtender Trotz siegt zum allerletzten Mal über seine bessere Erkenntnis. Von landläufiger „Erlösung“ oder „Verklärung“ will dieser Held nichts wissen. Er stirbt mit einem höhnischen Lächeln auf den verzerrten Lippen. Das vom Chor angestimmte Requiem mit seiner trostlos resignierten Quintessenz von Welt und menschlichem Leben „... es ist nichts“ (aus dem Persischen des Anwari Soheili), bildet den würdigen, stilvollen Abschluß dieses Heldenlebens ... Es ist im Grunde müßig zu fragen, ob die Tonkunst dazu berufen oder überhaupt fähig sei, einen solchen Vorwurf zu gestalten. Der Nachdruck bei dieser eigenartigen Schöpfung Rezniceks ist auf die Bezeichnung „satirisch“ zu legen. Betrachtet man das Ganze unter diesem Gesichtspunkt, so wird man sich keinen Augenblick bedenken, der geradezu fabelhafte Eignung Rezniceks für musikalische Persiflage und Travestie seine höchste Bewunderung auszusprechen. Eine Art Kapellmeister Kreisler ist am Werk, dessen sprühender Witz und phantastische Laune sich in tollen Sprüngen ergeht; der hier in der Maske des Biedermanns auftritt, um gleich darauf grinsende Fratzen, abscheuliche Grimassen zu schneiden; der hier einen ernstlichen Anlauf zu künstlerischem Aufschwung zu nehmen scheint, dort den Pöbelinstinkten derart einführend zu schmeicheln weiß, daß ihm die Menge jauchzend Gefolgschaft leistet. (Der „Tanz um das goldene Kalb“ bedeutet den Höhepunkt des Werkes; er ist einfach ein Meisterstück.) Die absichtlich bröckelige, mosaikartige Struktur, die Kurzatmigkeit der thematischen Erfindung, die jeweils ins Ordinäre umschlagende Billigkeit der melodischen Phrase und die, für unsere Zeit so bezeichnende, unbedingte Beherrschung alles rein Technischen (auch sie natürlich karikiert oder ins Parodistische gesteigert) sind weitere charakteristische Merkmale dieser genialen musikalischen Parodie großen Stils, deren Wirkung einige kräftige Striche in den Ecksätzen — Kürze ist des Witzes Würze — sicherlich zustatten kämen. Theodore Spiering, der an diesem Abend die beste Leistung als Dirigent bot, die wir bei ihm erlebt haben, hat sich mit der Vorführung des hochinteressanten Werkes ein wirkliches Verdienst erworben. Reznicek konnte sich am Schluß mehrere Male

zeigen. Als weitere Neuheit hatte man vorher ein Klavierkonzert in cis-moll op. 45 von der amerikanischen Komponistin Amy Beach gehört, ein glatt dahinfließendes, geschickt gemachtes Stück ohne jede Eigenart, dem die Verfasserin selbst zu hübscher äußerer Wirkung verhalf. Gertrud Fischer-Maretski, die das Altsolo bei Reznicek sang, hatte ihre erlesene Kunst vorher in einer Händelschen Arie erwiesen. — Das Österreichische Trio spendete an seinem 2. Abend in Uraufführung ein Klaviertrio Es-dur von Fritz Lissauer. Es stellt sicherlich eine Talentprobe dar (was besonders das Andante molto bezeugt), vermag aber seiner Unprägnanz in thematischer Hinsicht und der mangelnden klaren architektonischen Gliederung halber kein nachhaltigeres Interesse zu erwecken. Elfriede Kober sang mit wohl-lautendem, sattem Alt Lieder von Brahms, Schumann und Schubert. Vor allem muß sie ihren Vortrag nach der Seite des seelischen Ausdrucks hin zu vertiefen trachten. Sie bleibt, was innere Belebung anbelangt, vorläufig noch so ziemlich alles schuldig. Schuberts op. 99 bildete den Schluß.

Willy Renz

Rebekka Burstein gab ein Konzert, in dem sie u. a. das Klavierkonzert fis-moll No. 1 mit Orchesterbegleitung von Sergei Rachmaninow und die Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester von Liszt spielte. Beide Werke stellen in technischer Beziehung die allergrößten Anforderungen an den Spieler. Man kann nicht sagen, daß Fräulein Burstein schon die volle technische Reife für diese Werke besitzt, aber ihr Spiel verrät Intelligenz und Großzügigkeit. Neben dem Streben nach weiterer technischer Vervollkommenung mußte sie auch ihren Ton weniger spitz zu bilden und ihm mehr Tragfähigkeit zu geben suchen. — Marie Barinowa besitzt eine sorgfältig ausgearbeitete Technik, ihrem Spiel möchte man jedoch mehr Schwung und Feuer wünschen. Am besten gelangen ihr sentimentale Stellen.

Max Vogel

Jani Koncz (Violine) weidet sich noch vorläufig zu sehr an seinem tatsächlich erstaunlich großen Ton; er ist aber in der feineren Technik aus Not noch zu vorsichtig, als daß man über ihn ein abschließendes Urteil fällen könnte. Eckig und unfrei war auch das Klavierspiel seines Mitwirkenden Franz Boveri, dessen beachtenswerte Fertigkeit eben durch seine Pedanterie nicht genügend zur Geltung kam, am wenigsten im vorgeführten Chopin. — Claire Kahn-Chodowiecki sang mit in der Mittel-lage nicht übler Stimme und nicht geringem Können, aber mit erschreckender Suggestionslosigkeit unter anderem sechs Sirenenlieder von Ferdinand Pföhl, die schon an sich nichts weniger als temperamentvoll bezeichnet werden können. Abgelauschte Illustrationsmotive zu langgezogenen Melodien, dazu der ohnmächtige Vortrag — die Wirkung war dementsprechend. — Waldemar Lüttschg, ein Pianist von großem Ernst und bedeutender, aber hier und da etwas schwerfälliger Technik, gab einen Beethoven-Brahms-Abend und interessierte durchweg, bei Beethoven mehr als bei Brahms und besonders in der herrlich erfaßten As-dur Sonate, op. 1:0. — Dr. Leopold Schmidt hielt einen Vortrag über das Thema: „Der Tanz in der Musik“ und

fesselte sowohl durch seine Ausführungen wie durch die vom Philharmonischen Orchester unter seiner Leitung vorgetragenen Stücke. Namentlich die älteren Meister erschienen in einem günstigen Lichte: wir hörten Stücke von Muffat, die leise zum Malerischen neigen, sogenannte Ballos von Rosenmüller, der wegen seiner Suiten nach einem zeitgenössischen Urteil „ganz Italien beschämte“, Gavotten vom großen Bach, die sich durch Reinheit des Stils auszeichnen, Sächelchen vom ungemein genialen Rameau und von dem für seine Zeit äußerst modernen Grétry. Gluck imponierte durch grandiose Charakteristik und prächtige Instrumentation, und Beethoven amüsierte mit seinen jüngst entdeckten, meines Erachtens ganz und gar von ihm selbst herrührenden — der Vortragende bezweifelte es — „Wiener Tänzen“, und so ging es fort bis zu den berühmten „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Wieviel Material ist da für populäre, aber auch für apartere Konzerte aufgespeichert! — Lilli Lehmanns Abende sind in jedem Winter insofern immer ein neues Wunder, als man sich fragt, wie weit es dem Willen und der Kunst gegeben sei, den natürlichen Grenzen menschlicher Fähigkeit sich zu widersetzen, und immer wieder ist man von den Tatsachen besiegt. Das Wiener Konzertvereins-Quartett (Adolf Busch, Fritz Rothschild, Paul Grümer, Karl Doktor), das diesmal ihre Vorträge ablöste und unterstützte, erwies sich als eine sehr hoffnungsvolle, in seiner Subjektivität hervorragend wirksame Kammermusik-Vereinigung. Besonders der erste Geiger, der, ganz in sich vertieft, die verträumte Musik des Brahms'schen c-moll Quartetts, op. 51, No. 1, leitete, erwarb sich die Gunst des freudig gespannten Publikums.

Arno Nadel

Günstige Eindrücke erhielt man von dem abgeklärten Spiel des Cellisten Joseph Malkin. Auch der Pianist Alfred Merowitsch, der gemeinschaftlich mit ihm konzertierte, verfügt über eine beachtenswerte Technik und weiß klar zu gestalten. — Ein neues Trio: Kurt Paur (Klavier), Robert Zeiler (Violine), Ludwig Herckenrath (Cello) stellte sich vor, das in Werken von Beethoven und Smetana Ausgezeichnetes leistete. Die zum ersten Male aufgeführte Violinsonate von Kor Kuiler enthält antiquierte Musik, die man wegen ihrer Süßlichkeit und Trivialität ablehnen muß. — Ein ganz nettes Geigentalent ist die junge Marie Zimmer, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte. Musikalisch ist sie sehr fest, aber der Ton muß erst noch voluminöser und die Technik etwas zuverlässiger werden.

Emil Thilo

Erna Frentzel bringt für den Sängerberuf eine zwar kleine, aber angenehm klingende Stimme mit. Leider aber hat sie diese vor der Hand noch nicht genügend in der Gewalt, um mit Erfolg konzertieren zu können; vor allem erwies sich ihre Intonation, sei es infolge von Aufgeregtheit, sei es aus Mangel an genügender tonlicher Festigkeit, als derartig unzuverlässig, daß ein längeres Zuhören zur Qual wurde. — Gertrud Steinweg erwarb sich dank ihrer schönen, frischen, vortrefflich geschulten Stimme viel Beifall; sobald es ihr gelingt, ihrem Tone größere Stetigkeit zu verleihen und sich

im Gebrauch des piano mehr Sicherheit zu erwerben, hat sie die Aussicht, eine unserer besten Liedersängerinnen zu werden. Nicht den gleichen Erfolg fand das Geigenspiel von Johannes Steinweg, dessen Technik noch sehr der Ausfeilung bedarf, und der in der Wahl seiner Zugaben vorsichtiger sein sollte. — Erlesene Kunstgenüsse bereitete das Marteau-Quartett an seinem 4. Kammermusik-Abend, vor allem bezüglich der Ausführung, die schlechthin als vorbildlich zu bezeichnen und an Prägnanz, Sauberkeit, Tonschönheit, klanglicher Ausgeglichenheit und musikalischer Auffassung nicht zu übertreffen ist. Geteilt waren dagegen die Eindrücke, die die Musik selber hervorrief. W. Stenhammars a-moll Quartett war, trotz gelegentlicher phrasenhafter Zeichnung, die beste der drei schwedischen Musiknummern; es weist ein breitquellendes, schön angelegtes Adagio und einen interessant gearbeiteten Variationsatz auf. Von W. Peterson-Bergers Violin-Sonate (H. Marteau und H. Kramm) interessierte besonders der zweite Satz, ein melodisches, von einem Vivace unterbrochenes Lento. Franz Berwalds Es-dur Quartett, das seinerzeit wohl als hervorragende Arbeit galt, konnte doch den Staub der Jahrzehnte nicht verleugnen und mutete schon recht altertümlich an. — Tüchtige Technik und schneidigen Vortrag zeigte der Geiger José Porta. Paganini's „I Palpiti“ mit seiner schwierigen Doppelgriff-Flageolet-Variation bewältigte er, trotzdem ihm zweimal die Quinte geplatzt war, sehr beifallswürdig, während er zu Bach doch noch nicht das richtige Verhältnis fand. — Mit einem Schubert-Loewe-Abend brachte sich Hermann Gura in Erinnerung, an dem der Künstler seine bekannten Vorzüge: intelligente Auffassung, dramatisch belebten Vortrag und auch meist deutliche Aussprache von neuem bewährte. In rein gesanglicher Hinsicht haben sich in Guras Tongebung in letzter Zeit Manieren eingeschlichen, auf deren Ausmerzung der Sänger seine ganze Aufmerksamkeit richten sollte. — Geteilt waren die Eindrücke, die der Gesang von Milly Hagemann hervorrief. Die Stimme klingt um die Grenze zwischen Brust- und Mittelregister herum heiser und brüchig; nicht ausgeschlossen wäre es indes, daß Indisposition hieran schuld gewesen wäre; Aussprache und Atemführung sind gut, erstere sogar vortrefflich. Im Vortrag machte sich eine starke Zurückhaltung bemerkbar, aber doch auch wiederum offenbare Intelligenz, so daß sich Gutes mit weniger Gelungenem doch ziemlich die Wage hielt. Der mitwirkende Violinist Einar Hansen erweckte durch seinen steifarmigen Strich und seine keineswegs einwandfreie Technik keine sehr günstigen Vorstellungen seiner Künstlerschaft. Der A-dur Sonate von César Franck war weder er noch seine Partnerin am Klavier gewachsen; besser gelangen ihm ein paar kurze Violinstückchen, darunter ein nettes Caprice von Benda. Einige Lieder von Armin Knab erwiesen sich als ziemlich unbedeutende Kleinigkeiten. Emil Liepe

Edouard Risler gab am 19. Dezember das letzte seiner acht höchst instruktiven Konzerte. Diesmal gab es die Präludien und Fugen in D, d, B, b, F und f aus dem „Wohltemperierten Klavier“, Beethovens op. 111 und Liszts h-moll Sonate. Alles mit gewohnter Akkuratess und

mit souveräner Beherrschung aller technischen Mittel. Bei Bach hätten vielleicht die Sforzati weniger scharf sein können, das hätte besonders den Fugen nichts geschadet, die dadurch mitunter ziemlich uneben erschienen. Jedenfalls gab Risler an diesen acht Abenden Klavier-Exerzitien, wie man sie sich für die musikstudierende Jugend anregender nicht denken kann, und es bleibt zu wünschen, daß dieser Meisterpianist auch in den kommenden Jahren ähnliche Zyklen veranstalten möge. — Das Klingler-Quartett spielte an seinem 3. Kammermusik-Abend ausschließlich Beethoven: die Quartette in f, op. 95, und in C, op. 59/3, sowie ein Streich-Trio, die D-dur Serenade, op. 8. Das gewohnte Bild: Saal, Logen, Balkon, Podium, alles bis auf den letzten Platz besetzt. Eine treue Gemeinde, die sich eins weiß mit den Empfindungen der Künstler, die da am Werke sind. Und fürwahr, solcher Abend ist niemals ein verlorener. Reiche Anregung bzw. behagliches Genießen wird hier dem Musiker wie dem Laien zuteil. Ich vermisste nur noch den absoluten Ausgleich der einzelnen Instrumentalisten. Der Primgeiger dominiert gegen die übrigen Stimmen zu sehr. Das stört gewiß auch andere. Carl Robert Blum

Der Charlottenburger Chorverein (Dirigent: Richard Münnich), der sich die Aufgabe gestellt hat, nie oder selten gehörte, zu Unrecht zurückgesetzte Werke bekannt zu machen, brachte ein Chorwerk von Rudolf Münnich (Strophen aus Schillers Dichtung „Das Ideal und das Leben“ für Chor, Soli und Orchester) fünfundvierzig Jahre nach seiner Entstehung zur Uraufführung. Den philosophischen Gehalt des Gedichts, das ursprünglich „Das Reich der Schatten“, dann „Das Reich der Formen“ benannt war, und das oft mit der dem bekannten Lisztschen Orchesterwerk zugrunde liegenden Dichtung „Die Ideale“ verwechselt wird, vermag ich nicht sehr hoch einzuschätzen. Eine musikalische Ausdeutung des Ganzen ist unmöglich; aber auch bei den vom Komponisten herausgegriffenen Strophen kann die Musik nur den Text begleiten, ohne sich mit ihm zu einer Einheit zu verbinden. Immerhin muß man der Musik Münnichs nachrühmen, daß sie in der Erfindung und Gestaltung von vornehmem Geschmack und bedeutendem Können zeugt. Als minder interessant erwies sich die Vertonung einer Ode Mathilde Wesendonks („Schicksal und Mensch“, für fünfstimmigen Chor und Orchester) von Richard Sternfeld, — eine wenig originelle Komposition, die der Dichtung mit rein äußerlichen Mitteln beizukommen sucht. Constanz Bernekers „Heidekind“ ist bereits bekannt; es hat durch die Instrumentierung von Paul Scheinpflug an Wirksamkeit wesentlich gewonnen. Bei allen drei Werken (wie auch bei Humperdincks „Wallfahrt nach Kevelaer“) erfreute der Chor durch saubere Intonation und temperamentvollen Vortrag. Als Solisten trugen die Damen Goette, Fischer-Maretzki und Simson, sowie die Herren Harzen-Müller, Ulrich und Trip nach Kräften, jedoch mit ungleichem Erfolge zum Gelingen des Ganzen bei. — Das 6. Loevensohn-Konzert brachte Juons wertvolles Klavierquartett op. 50, das bei dem Danziger Tonkünstlerfest des A. D. M. V. seine Uraufführung erlebte, ferner das schon im

vorigen Jahre gespielte unvollendete Klavierquartett des ungewöhnlich begabten, früh verstorbenen Guillaume Lekeu; zwischen beiden Werken sang Cornelis Bronsgeest unter Verwendung von allerhand theatralischen Mätzchen einige Lieder von Lissauer, Schmalstich, E. von Strauß und V. v. Woikowsky-Biedau, von denen keins eine besondere Hervorhebung verdient. — Der Pianist Louis Edger gab einen Beethoven-Abend. Sein Anschlag erscheint im piano saft und kraftlos, im forte stumpf, ohne Glanz und Wärme. Seinem Vortrag ist sorgfältige Ausarbeitung der Details, sowie klare, wohldurchdachte Disposition der einzelnen Sätze nachzurühmen; doch wirkt sein allzu temperamentloses Spiel auf die Dauer wenig anregend. — Richard Buhlig gerät anscheinend immer mehr in das Fahrwasser Artur Schnabels. Gewiß, seine rein pianistische Kultur ist achtungsgebietend. Aber seine Freude am elegant Spielerischen wird durch keinerlei Stilempfinden modifiziert. Er interpretierte nicht Mozart, Brahms und Liszt, sondern er spielte Klavier. (Einerlei was. Einerlei von wem.) Wenn er so fortfährt, wird er der „Pianist an sich“ werden. — Der Komponist und Dirigent Carl Ehrenberg gab mit dem Blüthner-Orchester zwei Konzerte, in denen er eine Reihe eigener Werke zur Uraufführung brachte. Man muß auf diesen noch wenig bekannten Künstler aufmerksam machen. Denn was er schreibt, ist gottlob mal wieder ganz und gar „Musik“ und offenbart zwei Eigenschaften, die wir bei jedem wirklich schöpferisch begabten Tonsetzer finden: Phantasie und Freude am sinnlich schönen Klang. Daß er zurzeit noch vorwiegend als Harmoniker interessiert, läßt wohl weniger auf Einseitigkeit der Begabung als auf ungenügende Beherrschung des in formaler Hinsicht Erlernbaren schließen. Den vielfach auffallenden Mangel an Gliederung und die Dürftigkeit der thematischen Arbeit empfand man bei den (von Hélène Bl. Dutoit und Hermann Gürtler geschmackvoll vorgetragenen) Liedern begreiflicherweise am wenigsten; daher machten diese (vor allem op. 16 und 17) den stärksten Eindruck. Außer ihnen ist eine überaus klangschöne Komposition für Streichorchester („Repos“ op. 15) hervorzuheben. Die Tondichtung „Jugend“ für Orchester wirkte erheblich stärker als bei ihrer unzulänglichen Uraufführung anlässlich des vorjährigen (Jenaer) Tonkünstlerfestes des A. D. M. V.; doch kann sie trotz aller instrumentalen Farbenpracht nur als eine starke Talentprobe gelten. Der Dirigent Ehrenberg imponierte durch sichere Stabführung und feuriges Temperament. Daß er das „Meistersinger“-Vorspiel schwungvoll und mit starken Steigerungen wiedergab, daß er nicht nach berühmten Mustern eine flotte Lustspielouvertüre aus ihm machte, sondern ihm sein edles Pathos beließ, sei besonders anerkannt. Zu dem Erfolge des Konzertgebers trugen außer den bereits genannten Solisten auch die Herren Rudolf Ganz und Theodore Spiering bei.

Richard H. Stein

Grete Harth dokumentierte mit Liedern von Schubert, Brahms, Wolf u. a. einen brauchbaren Mezzosopran, musikalischen Geschmack und Vortragsintelligenz. Schade, daß eine anscheinend auf Nervosität zurückzuführende Kurzatmigkeit

der Sängerin häufig die besten Intentionen ver-eitelte und ein mehrfaches Zubehörsingen verursachte. Marcel van Gool besorgte die Begleitung exakt und musikalisch. — Der Tenor der Kgl. Oper in Lüttich, Louis Dornay, gab, von Alexander Neumann begleitet, einen Arien- und Liederabend. Mittels eines nicht gerade stilvollen, aber raffiniert zusammengestellten Programms, voll von „Reißern“ jeder Sorte, ließ der in der Vollkraft stehende Recke vom hohen C ein tatsächlich glanzvolles Feuerwerk von hohen Tönen auf den wohlgefüllten Blüthnersaal niederprasseln. Das Publikum jubelte. Und da Volkes Stimme bekanntlich Gottes Stimme ist, so möge auch einmal die ewig nörgelnde Fachkritik es mit einer Ehrenbezeugung vor tenoralem Gottesgnadentum genug sein lassen! — An den Darbietungen der norwegischen Sängerin Hendrikje Ohlson konnte man keine rechte Freude haben. Die Stimme wäre ja so übel nicht, aber von sämtlichen Attributen einer kultivierten Konzertsängerin „auch nicht eine Spur.“ Franz Roscher am Flügel tat sein möglichstes, um wenigstens das fortwährende Zubehörsingen einigermaßen zu kaschieren. — Auch Johanna Benjaminse hinterließ keine besonders günstigen Eindrücke. Schon in der Wahl des Programms nicht glücklich, erwies sich ihre Atemökonomie und (infolgedessen) die Sprachbehandlung als minderwertig. Außerdem hat die Sängerin nur eine einzige, viel zu dunkle Farbe auf ihrer Tonpalette und das Gestaltungstalent erschien ebenfalls noch recht wenig entwickelt. Eduard Behm besorgte die Begleitung.

Rudolf Wassermann

BRESLAU: Neben der Symphonie in A-dur (K. V. No. 201) von Mozart und Schuberts Unvollendeter ist als größere Tat des Orchestervereins zu verzeichnen die erste Aufführung der vier Tondichtungen für großes Orchester nach Böcklin op. 128 von Max Reger. Den stärksten Eindruck machte das erste Bild: „Der geigende Eremit“. Die Mischung von zarter Hingabe und wunschloser Resignation, die das Böcklinsche Bild so anziehend macht, erscheint in Regers Nachdichtung überzeugend getroffen. Das zweite Bild: „Im Spiel der Wellen“ ist zu dem ersten in glücklichem Kontrast gehalten, erschöpft aber sein Thema nicht. Höher steht wieder das dritte, „Die Toteninsel“, das durch sein dunkles Orchesterkolorit, die tiefenste Haltung und die originellen Harmoniefolgen gute Wirkung hervorbrachte. Das vierte Bild „Bacchanal“ bildete den übermütigen Schluß der Serie. Das Ganze wurde vom Publikum als Leistung ersten Ranges ausgezeichnet; in den lebhaften Beifall war auch der Dank an den Dirigenten Dohrn eingeschlossen, der uns in einer vortrefflichen Wiedergabe mit dem neuen Werke Regers bekannt gemacht hatte. Im Rahmen der Abonnementskonzerte des Orchestervereins spielte Huberman das Violinkonzert von Goldmark op. 128. Sein blühender Ton verhalf dem zweiten Satze zu gutem Erfolg. Als Novum wirkte das Auftreten Wüllners als Rezitator, und zwar mit „Hektors Bestattung“ (24. Gesang der „Ilias“) und der „Wallfahrt nach Kevelaer“ von Heine. Die begleitende Musik zu dem Heineschen Gedicht rührt von Hubert Cuypers her. Es ist ihr der Vorwurf zu

machen, daß sie sich gar zu sehr hinter die Rezitation versteckt. In ihrer freiwilligen Bedeutungslosigkeit konnte sie die Wirkung des Textes nicht steigern. Mehr eigenes Leben hat die Musik Borho Siegwarts zu dem Iliasfragment, das von Wüllner meisterhaft deklamiert wurde. — Der 3. Kammermusik-Abend mit den Herren Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer brachte in vortrefflicher Ausführung das Streichquartett in F-dur op. 41 No. 2 von Schumann, das Streichquartett in F-dur op. 18 No. 1 von Beethoven und eine interessante Neuheit, Streichquartett in c-moll op. 16 von Scheinflug. — Hermann Behr erfreute im letzten Mittwochkonzert seine Getreuen durch die Militärsymphonie von Haydn, die Kleine Nachtmusik von Mozart und durch eine vollendete Wiedergabe der Symphonie No. 5 von Beethoven. — Als tüchtiger Dirigent bewährt sich auch Walter Mundry in den Donnerstag- und Freitag-Konzerten. — Von solistischen Veranstaltungen seien erwähnt die Liederabende von Maria Philipp und Maria Freund sowie die Konzerte des Rosé-Quartetts und des Wiener Konzertverein-Quartetts.

J. Schink

CHEMNITZ: Den jüngsten Musikwinter leitete das anlässlich der Sächsischen Lehrerversammlung vom Chemnitzer Lehrergesangsverein veranstaltete Festkonzert unter Franz Mayerhoffs feinsinniger Leitung ein. Als Hauptwerk erschien des Dirigenten romantisches Chorwerk „Frau Minne“, das der Verein in hoher Vollendung sang. Von den Solisten stand Frau Cahnbley-Hinken obenan. Auch das 1. Abonnementskonzert dieses Vereins bildete hier ein musikalisches Ereignis. Im Vortrag des „Rinaldo“ von Brahms (mit Dr. Lauenstein als Solotenor), des Preischors „1813“ von Hegar und volkstümlicher Lieder feierte die von Mayerhoff gepflegte Chorkultur Triumphe. Auch die geistlichen Konzerte Mayerhoffs in der Jakobikirche erfüllten höchste Ansprüche. — In den Orchesterkonzerten der Städtischen Kapelle unter Oskar Malata hörten wir als Neuheiten die geschickt gearbeitete, gut instrumentierte, aber Eigenart entbehrende Orchestermusik „Ein Märchen“ von Josef Suk, die anspruchslose, heiter-liebenswürdige Ouvertüre zu einem gaskognischen Ritterspiel von Richard Mandl, das „Festliche Präludium“ op. 61 von Richard Strauß. Die Stimmungsmusik von Frederick Delius „In a Summer Garden“ fand hier nicht viel Beifall, viel mehr die Zweite Symphonie von Hugo Kaun und die anspruchslose „Arkadische Suite“ von Scharwenka. — An Kammermusikwerken brachten uns Walter Bachmann und Adolf Rebner in gediegener Ausführung Sonaten für Klavier und Violine von Andreae, Reger und Strauß, Bach, Beethoven und Brahms; das Hamann-Quartett das hervorragende Streichquartett Es-dur von Friedrich Klose und mit E. Richter (Klavier) das Klavierquintett op. 6 von Wolf-Ferrari. — Die Städtische Kammermusik-Vereinigung unter O. Malata widmete ihre erste Aufführung den Klassikern. Diesen galten auch besondere Abende der Städtischen Kapelle. Am Glück-Abend kamen u. a. Chöre aus „Orpheus“, gesungen vom Musikverein, zur Aufführung; am Haydn-Abend sang Friedrich Plaschke Arien

aus den „Jahreszeiten“ und der „Schöpfung“. Dieses Oratorium erlebte im Konzert des Musikvereins unter E. Winklers Leitung eine vorzügliche Wiedergabe. Kantor H. Jochimsen bot uns beifallswert das von Stephani neu bearbeitete Oratorium „Jephta“ von Händel. Als hervorragende Organisten betätigten sich E. Richter, der u. a. die neue, tiefgründige Orgelsonate es-moll von Fährmann virtuos spielte, Karl Hoyer, der einen wohl gelungenen Bach-Abend veranstaltete, und E. Siegert, von dem auch ein neues, gehaltvolles Chorwerk, der „100. Psalm“, zur Aufführung kam. Mit gediegenen geistlichen Chören traten die Kantoren H. Koch und R. Trüznner hervor. Von auswärtigen Solisten wurden Julia Culp und die Pariser Violinistin Renée Chemet gefeiert.

Richard Oehmichen

DANZIG: Auch in diesem Jahre war es der Berliner Domchor, der unter Rüdels vortrefflicher Führung die Konzertsaison einleitete. Die diesmalige Wahl eines Konzertlokales, im Vergleiche zu den früheren Kirchenkonzerten, steigerten noch den erhebenden Eindruck dieser förmlich in Wohllaut getauchten Chordarbietungen. — Von Klaviergewaltigen erfreuten nach längerer Abwesenheit wieder Rosenthal und Sauer mit wirklich unvergleichbaren Leistungen, die das Publikum bei der unmittelbaren Aufeinanderfolge der beiden Klavierabende in die Bedrängnis eines Vergleiches brachten, statt die Eigenart der Künstler auf sich wirken zu lassen. — Unter den Geigern war es Elman, dessen erstes Auftreten in Danzig besonderes Interesse in Anspruch nahm; man bewunderte mehr, wie er spielte, als was er spielte, denn ein großer Teil seines Programms enthielt seichte Transskriptionen, die auf Provinzbegeisterung deuten konnten, wenn nicht der Künstler wenige Tage darauf dasselbe Programm in Berlin wiederholt hätte. Marteau entzückte wieder durch die Eleganz und Vornehmheit seiner Darbietungen, während Anna Hegner, gelegentlich eines Zusammenwirkens mit dem großen Köhner Julius Weismann, mehr die dramatische Interpretin in Vordergrund stellte. — Einen besonderen Lichtblick bildete das Konzert der Berliner Kammermusik-Vereinigung; auch ihre orchestrale Mitwirkung bei einem 2. Konzert verlieh den Darbietungen einer kombinierten Kapelle einen wohlthuenden Glanz. — Von Gesangsgrößen war es wieder Julia Culp, die ein zahlreiches Publikum heranzog, das durch die hohe Intelligenz der Künstlerin gefesselt wurde, weniger durch ein natürliches warmes Empfinden. — Schließlich sei noch der Singakademie gedacht, die Schumanns schon etwas verblaßtes wirkendes Oratorium „Paradies und Peri“ in glatter Weise zur Aufführung brachte. Unter den Vertretern der Hauptpartien war es nur Felix Lederer-Prina beschieden, stimmlich aufzufallen.

Karl Frank

DESSAU: Mit zwei Klavierabenden stellte sich Raoul von Koczalski erfolgreich an den Anfang der dieswinterlichen Konzertsaison. Die drei bisherigen Kammermusik-Abende (Mikorey, Otto, Wenzel, Weise, Rupprecht) brachten in gediegener Wiedergabe Werke von Dittersdorf, Mojsisowitsch, Brahms, Mozart, Beet-

hoven und Paul Juon. In den ersten beiden Abonnementskonzerten hörten wir unter Franz Mikoreys geist- und temperamentvoller Führung in hochkünstlerischem Spiel Mahlers „Wunderhorn“-Symphonie, Strauß' „Also sprach Zarathustra“, Saint-Saëns' c-moll Symphonie, Liszts „Ce qu'on entend sur la montagne“ und Dukas' „Zauberlehrling“. Als Solisten erschienen keine Geringeren als Gertrude Foerstel (Gesang) und Pablo Casals (Cello). Am Totensonntag vereinte sich die hiesige Singakademie (Dirigent Franz Mikorey) mit der Hofkapelle und einem erlesenen Solistenquartett (Wanda Schnitzing, Elisabeth Schaumburg, Hanns Nietan und Franz Reisinger) zu einer wahrhaft wehevollen Aufführung des h-moll Requiems von Felix Draeseke.

Ernst Hamann

DRESDEN: Im 3. Symphoniekonzert der Serie B erbrachte Ernst von Schuch den Beweis dafür, daß das Gerede von der schlechten Instrumentation der Symphonieen Robert Schumanns eben nichts als bloßes Gerede ist, hinter dem gewisse Dirigenten ihre mangelnde Fähigkeit, sich in die Orchestersprache dieses Meisters einzufühlen, zu verbergen trachten. Die Vierte Symphonie Schumanns (d-moll) klang, da Schuch die Geigen außerordentlich stark besetzt hatte und die Bläser teils zu dämpfen, teils in das Klangbild restlos einzufügen wußte, glanzvoll, prächtig und frisch, so daß sie mit begeistertem Beifall der überraschten Hörer bedacht wurde. Recht mäßig dagegen war der Erfolg, der dem „Festlichen Präludium“ von Richard Strauß zuteil ward. So geräuschvoll dieses Werk ist, so wenig Inhalt hat es. Nie hat Strauß trotz aller Instrumentalmassen und trotz einer vorzüglichen, jedem ernsthaften Musiker imponierenden kontrapunktischen Arbeit so deutlich gezeigt, daß ihm just das fehlt, was man für ein Tonstück „Zur Weihe des Hauses“ unbedingt fordern muß: die große Linie, die edle Feierlichkeit, die erhebende Kraft. So blieb man kühl bis ans Herz hinan, obwohl sich Schuch mit der Königlichen Kapelle voll einsetzte. Gewiß war die Orgel des Opernhauses zu schwach gegenüber den Tonmassen des Orchesters, aber wenn sie stärker gewesen wäre, hätte man wohl noch deutlicher erkannt, daß der Komponist sie nicht mit dem Instrumentalkörper zu einer Einheit zu verschmelzen weiß. Solistin des Abends war Stefi Jung-Geyer, deren Geigenspiel selbst für das Mendelssohn-Konzert noch allzu süßlich und damenhaft war, da Kraft, Größe, Glanz und Leidenschaft dem Ton und dem Vortrag der technisch sehr hochstehenden Geigerin völlig mangeln. — Das Petri-Quartett brachte in einer Anwendung von Tollkühnheit ein „Quartett in einem Satz“ von Jan Ingenhoven zur ersten Aufführung. Der langatmige Satz, in dessen Verlauf nur Perioden und Periódchen ohne Gliederung, ohne Architektur aneinandergereiht sind, müßte auf jeder Kakophonikerversammlung Entzücken erregen. — In die Triovereinigung Sahla-Smith-Roth ist anstelle des letztgenannten Pianisten Percy Sherwood eingetreten und hat sich am ersten Abend, an dem Bertrand Roth noch als Beethoveninterpret hohen Ranges mitwirkte, als trefflicher Kammermusikspieler eingeführt. — Von den Solistenkonzerten ist nur der Lieder-

abend von Johanna Kiß hervorzuheben, da diese Mezzosopranistin über ein so wundervolles Material verfügt, daß man die Fehler ihrer Tonbildung und Aussprache nur lebhaft beklagen kann, weil sie vorerst noch einen ungetrübten Genuß verhindern. F. A. Geißler

ESSEN: Die Weihnachtswochen brachten ein wenig Ruhe ins musikalische Getriebe, nur die Männergesangsvereine gönnten sich keine Rast. Im Musikverein hatten wir einen sogenannten Beethoven-Abend, bei dem Frederic Lamond in der Kunst, trocken zu spielen, Großes leistete. Auch das Hauptkonzert des Musikvereins hatte in Händels „Samson“ seine trockenen Stellen, dank dem dozierenden Ton Felix v. Kraus' und seiner im Verschleppen aller Zeitmaße nicht minder geübten Gattin. Für den Samson standen dem Kraus-Schüler Glogerger wohl Intelligenz und schöne Stimme, aber wenig Gesangkunst zu Gebote. So kam es denn, daß unter den Solisten die Essener Sopranistin Eva Bruhn mit leichter Mühe den Preis errang. Von Abendroth mit dramatischer Kraft gestaltet, bildeten die Chöre das erfrischende Moment des Abends. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Der Dessoffsche Frauenchor hatte sein 1. Konzert der religiösen Musik gewidmet; von Heinrich Schütz gelangten „Ich ruf zu dir“ aus den kleinen geistlichen Konzerten sowie „Weib, was weinst du?“ aus den Canticiones sacrae zum Vortrag. Insbesondere die kühnen Harmonien des zweiten Werkes — sie mögen zu ihrer Zeit eine ähnliche Huldigung an Claudio Monteverdi dargestellt haben wie heute die Chromatik der geistlichen Chöre Hugo Wolfs dem Wagner des „Tristan“ huldigt — hinterließen einen tiefen Eindruck. Freilich, man muß das auch so glockenrein und mit solcher gesanglicher Disziplin vorgetragen hören. Es ist in der Tat ganz erstaunlich, was dieser Frauenchor leistet. In den weiteren Vorträgen (pueri Hebraeorum von Jac. Gallus, Crucifixus von Caldara, Duo seraphim clamabant von Vittoria) befand sich noch eine Jugendarbeit Mozarts, ein Kyrie, eine Studie in strengem kanonischem Stil, an der wohl der alte Padre Martini größere Freude hatte als wir. Die Bachsche Kantate „Sehet, wir gehn nach Jerusalem“ kam mit eindringlichem Vortrag zu Gehör. Neben dem kleinen Orchester mit dem Oboer Herrn Hoensch seien mit lebhafter Anerkennung Ilona Durigo (Alt) und die Herren Antoni Kohmann (Tenor) und Karl Rehfuß genannt. Den Schluß bildete eine Novität von dem jungen Wiener Komponisten Hans Gál, eine Kantate für Frauenstimmen, Orgel und Harfe, deren schwelgerische Mystik starke musikalische Stimmungsmomente und eine aparte Klangphantasie erkennen ließ. Es war sehr verdienstlich, auf diesen stark begabten Wiener Komponisten hinzuweisen. Man wird das der Dirigentin Gretchen Dessoff hoch anrechnen. — Der hochbegabte Dirigent Walter Reinhardt gab mit dem Palmengarten-Orchester ein Konzert, in dem er seine starke Dirigentenbegabung und sein ernstes musikalisches Streben in gutes Licht rücken konnte. Max Regers jedenfalls anregende Böcklin-Suite war die beste Nummer des Konzerts. Als Solist wurde der einheimische Baritonist Naumow sehr gefeiert. — Original-Tonkünstlerkonzert spielte

Carl Flesch das Konzert von Brahms mit abgöttischer Liebe. Ohne Frage muß das allzu starke Einheizen im Ausdruck bei Brahms den Kenner verletzen; Brahms und das halb dilettantische, halb italienische *con amore* haben nicht viel gemeinsam. Dennoch, in einem Konzert vor einem zum Teil volkstümlichen Publikum ist solche Propaganda für Brahms durchaus kein Verbrechen. — Sonst dirigierte Max Kaempfert die g-moll Symphonie von Mozart und Beethovens zweite Leonoren-Ouvertüre. Das Orchester zeigte wiederum erfreuliche Fortschritte.

Karl Werner

GENF: Im November gab Eugène Ysaye ein Konzert mit dem Pianisten Decreus und einen Sonatenabend mit Raoul Pugno. Beide Male fand der Meister ein volles Haus und den enthusiastischen Beifall, an den er hier gewöhnt ist. Aurelio Giorni, ein 18jähriger italienischer Pianist, gab in einem Klavierabend Proben eines tüchtigen Talentes. Rudolf Ganz hatte glänzenden Erfolg mit einem Recital, dessen interessantes Programm u. a. die E-dur Sonate des jungen E. W. Korngold und eine Reihe reizender Werke des Konzertgebers enthielt. Der ausgezeichnete Geiger Boucherit und die Pianistin Chaillet-Richez hatten einen schönen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen. Vor vollem Hause und mit starkem Beifall ließ sich unsere Genfer Sängerin M. L. Debogis in einem Liederabend hören. — Im 2. Abonnementskonzert brachte Stavenhagen Strauß' „Don Juan“ und Beethovens 7. Symphonie. Eine sehr erfreuliche Bekanntheit machten wir in dem jungen Ungarn Szigeti. Sein Vortrag des Brahms'schen Violinkonzertes war hervorragend. Im 3. Konzert führte der Pariser Pierre Sechiari den Taktstock an Stelle des in Wien konzertierenden Stavenhagen. Das Programm enthielt ausschließlich Werke französischer Tonsetzer, zwischen denen der Pianist Robert Lortat das c-moll Konzert von Saint-Saëns mit glänzender Technik vortrug. Unser Publikum bereitete beiden Künstlern eine sehr warme Aufnahme. Auf dem Programm des 4. Konzertes stand Beethovens Pastorale, das Vorspiel zum dritten Akt aus den „Meistersingern“ und die „Holländer“-Ouvertüre, der Stavenhagen eine herrliche Wiedergabe zuteil werden ließ. Der Pianist Hutcheson spielte Mendelssohns g-moll Konzert mit unfehlbarer, glatter Technik, die auch in der „Fantaisie sur deux thèmes russes“ von Arensky zu bester Geltung kam. Für den reichen Beifall dankte er mit Liszts f-moll Etüde. Oscar Schulz

GRAZ: Das Wiener Tonkünstler-Orchester brachte unter Oskar Nedbals geradezu vollendeter Leitung die „Eroica“, „Tod und Verklärung“ und als Neuheit die f-moll Symphonie von Kamillo Horn, die dem anwesenden Komponisten, der als Symphoniker wirklich bedeutendes leistet, stürmische Ehrungen einbrachte. Das Opernhausorchester und das Orchester des Steiermärkischen Musikvereins haben sich für die heurige Saison zur Ausführung von sechs Symphoniekonzerten vereinigt. Das 1. leitete Ludwig Seitz mit schönem Gelingen. Weingartners „Lustspielouvertüre“ fiel ab, enthusiastischen Erfolg fand Strauß' „Also sprach Zarathustra“.

Das 2. leitete Roderich von Mojsisovics, ein feiner Musiker, der indes als Dirigent noch Routine lernen muß. Rudi Stephans „Musik für Orchester“ wurde hier, da die Brücke zur modernsten Moderne nicht ganz ausgebaut ist, mit Staunen, aber nicht gerade mit freudigem Staunen aufgenommen. Phantastische Harmonik, Experimente, aber wenig eigentliche Einfälle: vielleicht doch Epigonenkunst! Die „Romantische Ouvertüre“ von Thuille fand warmen Beifall. Das Grazer Konzertvereinsorchester veranstaltete unter Fritz Lemberger, einem Dirigenten von hinreißendem Temperament, einen „Nordischen Orchesterabend“ mit Werken von Jaernefelt, Grieg, Sinding, Sibelius, Aulin, Sjögren und Svendsen, wobei sich Grete Neuner und Mizzi Schwinger (Klavier) und Franz Klietmann (Violine) als Solisten auszeichneten. Julius von Weis-Ostborn, der Dirigent der „Gothia“, brachte Mahlersche Orchesterlieder, mit Lotte Bunzel, Fritz Cederle und Norbert Moro als Solisten zu einführender Wiedergabe. — Kammernusik-Abende veranstaltete das Wiener Konzerthaus-Quartett, eine neue Vereinigung, mit Werken von Beethoven, op. 95, Brahms, c-moll, mit außergewöhnlichem Erfolg und die Kammermusikvereinigung des Steiermärkischen Musikvereins, mit Werken von Reger, Es-dur, das einen trostlosen Eindruck hinterließ, Thuille und Mozart, die mit freudigem Beifall aufgenommen wurden. — Die Geiger Huberman und Burmester (letzterer hatte den größten Saal der Stadt ausverkauft) und die Cellisten Pablo Casals und Elisabeth Bokmayer errangen die gewöhnlichen Erfolge. E. Bokmayer, eine jugendliche Künstlerin, dürfte eine vielversprechende Zukunft haben. — Liederabende veranstalteten: Leo Slezak mit fabelhaftem, aber verdientem Erfolg, ferner die Baritonisten Norbert Moro und Julius Egger, die Sopranistinnen Grete von Wenner, Martha Streng und Stephanie Kiegerl und die Sänger zur Laute Lisa und Sven Scholander und Franz Moll.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: „Semele“ von Händel; Erstaufführung in der Bearbeitung von Alfred Rahlwes durch die Robert Franz-Singakademie. Wer der Aufführung dieses fast verschollenen Werkes beiwohnte, wird sich erstaunt gefragt haben: Wie war es möglich, daß ein von musikalischen Schönheiten schier überquellendes Werk in einen Dornröschenschlaf verfallen konnte! Freilich mußte sich Semele rediviva dazu bequemen, ihre antiquierte Perücke und manches früher wohlgeleitene Schönheitspflasterchen zu opfern. Nachdem aber der altmodische und überflüssige Putz beseitigt — ungefähr zwanzig Nummern verfielen dem Rotstift —, treten die edlen Linien in solcher Schönheit hervor, daß nur eine Stimme, die des Lobes, herrschte. Es ist dem Bearbeiter in der Tat gelungen, nachdem er die Haupthandlung herausgeschält hat — auch der Text ist neu übertragen —, den Chorinstituten ein durchaus lebensfähiges Werk zu bieten, das den Solisten wir dem Chore überaus dankbare Aufgaben stellt. Besonders im ersten und zweiten Akte beteiligt sich der Chor lebhaft an der Handlung. Außer in Händels großem Chor-Oratorium

„Israel in Ägypten“ sind wohl kaum in einem Oratorium des Meisters dem Chore so herrliche Aufgaben geboten. Im dritten Akte überwiegen die Soli, darunter ist die prächtige Arie des Morpheus „Laß mich widriges Licht“, der un-
gemein treffend charakterisiert ist und nur in Wagners „Fafner“ im „Siegfried“ seinesgleichen in der gesamten Literatur finden dürfte. Entzückend ist die Arie des Zeus „Schöner Traum“, lieblich das Duett zwischen den Schwestern Semele und Ino, von dramatischer Wucht die Szene zwischen Hera und Iris. Die Aufführung war höchstens Lobes wert. Der Chor sang mit einer Begeisterung, wie ich sie hier noch nie erlebt habe. Die Theaterkapelle fand sich überraschend gut mit dem Händelstil ab, und die Solisten (Elisabeth Oehlhoff, Alice Aschaffenburg, Richard Fischer und Felix Lederer-Prina) standen fast immer auf der wünschenswerten Höhe. Nur der Altistin hätte man noch mehr Ausdrucksgewalt wünschen mögen. Der sehr anspruchsvolle Cembaloart wurde von Hermann Abert stilvoll interpretiert. Den dirigierenden Neuschöpfer der „Semele“ lohnte reichster Beifall.

Martin Frey

HEIDELBERG: Das 3. Bachvereinskonzert (Leiter: Philipp Wolfrum) vermittelte nur Beethovensche Werke, alle auf den heiter-behaglichen Grundton gestimmt; zuerst die „Achte“ als Seitenstück zu der vor nicht langer Zeit in geistvoller Ausführung dargebotenen „Vierten“. Der intime Zug der Kleinarbeit, die sich hier organisch in den großen Rahmen einfügt, kam eindringlich zur Darstellung. Novitäten waren die beiden Orchesterstücke aus den „Geschöpfen des Prometheus“ (No. 5 und 8 des zweiten Aktes). Henri Marteau spielte die Romanzen (in G und F) und das Violinkonzert, deren frohen Charakter stilistisch rein betonend. Das 4. Konzert erinnerte an die Erhebung des deutschen Volkes im Jahre 1813 durch Beethovens „Schlacht bei Vittoria“ mit ihrer realistischen Schilderung und der sich anschließenden ungleich wertvolleren Sieges-symphonie. Auch Smetana's symphonische Dichtung „Tabor“ atmet kriegerische Stimmung. Die populär-melodische Ouvertüre zur Oper „Die sizilianische Vesper“ wollte der 100. Wiederkehr von Verdi's Geburtstag gedenken. Der jugendliche Violoncell-Virtuose E. Mainardi erfreute durch die gediegene Darbietung von Dvořáks Konzert op. 104 und der zweiten Suite (in d-moll) von Bach. Das 5. Konzert mit Weihnachtswerken von Philipp Wolfrum brachte als Uraufführung drei Chornummern aus dem neuen op. 38 und als Hauptstück des Abends das in Oratoriumform gehaltene Weihnachtsmysterium. Letzteres verbindet mit souveränem Können alte und moderne Kunst zu einem wunderbar einheitlichen Ganzen, dessen Wiedergabe tiefstgehenden Eindruck erzeugte. Neben Chor und Orchester machten sich die Solisten Marie Louise Debogis, Hedwig Rode, das Ehepaar König, die Herren G. Walter und Schlatter um die Aufführung verdient. — Otto Seelig setzte seine Kammermusikkonzerte in einem 3. Abend unter Mitwirkung der „Böhmen“ mit Tonschöpfungen von Smetana, Verdi und Brahms erfolgreich fort. — Die Künstlervereinigung Otto Voß (Klavier), Fritz Hirt (Violine) und Maurits Frank (Violoncello) erledigte bis jetzt zwei Konzerte; im ersten

hatten Schumann (op. 105) und Brahms (op. 99 und 101) das Wort, im zweiten gelangten nur Beethovensche Werke zum Vortrag (op. 1 No. 2 und op. 97 sowie die Kreutzer-Sonate). — Einen wertvollen Abend verzeichnet der Liederkranz (Leiter: C. Weidt) unter Mitwirkung von Frau Erler-Schnaudt mit Chor- und Sololiedern a cappella und mit Begleitung von Goldmark, Brahms, Schubert, Weber, Wolf, Hegar usw. — Gut schnitt auch der Kapellenchor (Leiter: K. Gebhard) ab mit kirchlichen Stücken von Wolfrum, Palmer, Stern usw. — Einen interessanten historischen Abend veranstalteten Elfriede Schunck (Cembalo und Klavier) und Emil Wagner (Viola d'amore und Violine). Auf dem überreichen Programm standen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. — Paul Schramm und Wanda Einschlag unterhielten ihr Publikum mit Lieder- und Klaviervorträgen; Tempe Seng ersang sich warme Anerkennung mit Liedern von Schumann, Brahms und Tschaikowsky; Frederic Lamond imponierte mit seinen Interpretationen von Werken von Brahms, Chopin und Beethoven; K. H. Oehler bewies erfreulichste Fortschritte seines pianistischen Könnens mit Tondichtungen von Chopin, Liszt und Schubert. — Schließlich sei noch eines Kirchenkonzerts von Hermann Poppen gedacht, dessen ausgereifte Kunst als Organist überall die lebhafteste Zustimmung erfährt.

Karl Aug. Krauß

KÖLN: Das Beethoven gewidmete 5. Gürzenich-Konzert enthielt an Orchesterwerken die Pastorale und die Egmont-Ouvertüre, die in Fritz Steinbachs poesievoller und ungemein beredter Auslegung bedeutender Wirkung sicher waren. Mit der Wiedergabe des Violinkonzerts erbrachte Franz von Vecsey den vollgültigen Beweis dafür, daß bei ihm Wille, Begabung und Kraft nicht versagt haben, aus dem vielbestaunten Wunderknaben einen trefflichen Künstler heranreifen zu lassen, dem allem Anscheine nach die Erreichung großer Ziele vorbehalten ist. Die Phantasie für Klavier, Chor und Orchester fand in Hedwig Meyer von hier eine stilreine Solistin von sicherer Technik; dann hatte Steinbach vom Konservatorium aus der ersten Chorklasse eine Schar feingeschulter Vertreter und Vertreterinnen als Solochor gestellt. — In der Musikalischen Gesellschaft löste die Pianistin Maria Levinskaja mit Fug und Recht starkes Interesse aus. In Chopins e-moll Konzert sowie in kleinen Stücken von Rachmaninoff und Scriabine betätigte die Gastin in temperamenterfüllter Weise so glänzende äußere pianistische Eigenschaften in Verbindung mit ungewöhnlichen musikalisch-geistigen Attributen und apertem Gestaltungsvermögen, daß die Hörer in seltenem Maße gefesselt waren. Das wohl als neues Modebedürfnis gedachte ausgiebige theatralische Mimen am Flügel sollte die Dame indes neidlos den Sängerinnen überlassen. Andererseits freute man sich des prächtigen Gelingens, mit dem Fritz Steinbach an der Spitze des im großen Teile aus Schülern des Konservatoriums bestehenden Orchesters Händels zehntes Konzert für Streichorchester vorführte. — Schöne Gaben bot das Gürzenich-Quartett jüngst mit den Quartetten fis-moll von Reger und F-dur von Tschaikowsky, wogegen das unter pianistischer

Mitwirkung des Komponisten gespielte Klavierquartett von D. F. Tovey als in Erfindung und Ausgestaltung (nach einem besseren ersten Satze) sehr wenig bedeutende Arbeit notwendigerweise abfallen mußte. — Bei einem Abend des Kölner Tonkünstlervereins erzielte Rosa Hahn mit neueren Liedern, unter denen solche von Julius Weismann am höchsten zu bewerten sind, als liebenswürdig begabte Vortragende sehr sympathischen Eindruck. Eine Klavier-sonate von Ernst Kunsemüller ließ mehr auf vielseitiges Wissen als auf Reichtum an bemerkenswerten Ideen oder die Kunst zielbewußten einheitlichen Gestaltens den Rückschluß zu.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Von den nicht vielen oder bedeutungsvollen Eindrücken des Dezember sollen hier nur hervorgehoben werden: die tüchtige Ausführung des Brahms'schen Violinkonzerts durch Telmányi in den „Palaiskonzerten“, die überlegenen, aber etwas handfesten Klaviervorträge von Merowitsch, ein Konzert des „Dänischen Konzertvereins“, wo eine neue Suite, meistens im alten Stil gehalten, von Victor Bendix sehr interessierte, während die aufgebauchte melodramatische Musik von Rud. v. Langgaard („Phantasie am Meere“) wenig ansprach, und die Wiederbelebung eines nachgelassenen Manuskripts Niels W. Gades („St. Johannis-Spiel“) etwas enttäuschte. — Sehr vergnüglich und historisch wertvoll war der Abend, an der das Schnedler-Petersen-Trio, alte Instrumente spielend, wieder alte Meister wie Buxtehude, Rameau u. a. lebendig machte; der Versuch des „Cäcilienvereins“, für Rossini's „Messe“ wieder lebhafteres Interesse zu erwecken, war dagegen verlorene Mühe.

William Behrend

LEIPZIG: Wie überall und alljährlich, so kommt hier gegen Weihnachten hin die Zeit, wo die Teilnahme der musikalischen Welt am Konzertwesen erlahmt, wo die Berühmten leere Säle haben und die werdenden (und Nichtwerdenden) selbst durch Lockspeise, genannt Freikarten, wie man so sagt, keine Maus hinter dem Ofen hervorlocken würden. Um so erfreulicher war es, daß der Bach-Verein noch an der Schwelle des Christfestes mit der Aufführung der Kantaten auf den ersten und zweiten Feiertag und des Magnifikat von Bach auf die gefüllte Thomaskirche blicken konnte. Mit Hilfe der sympathischen Else Römer, der frischen Meta Steinbrück (Soprane), der mit schönem Altklang begabten Agnes Leydhecker, des gutgestaltenden und stimmlich wohlversehenen, nur etwas des gleichmäßigen Tonstrahles ermangelnden Matthäus Roemer (Tenor) und des ausgezeichneten einheimischen Baßbaritons Wolfgang Rosenthal kam eine achtbare, im chorischem und instrumentalen Teile sogar hochachtbare Wiedergabe zustande, die zum nicht geringen Teile auf das Verdienstkonto des ganz warm belebenden Dirigenten Carl Straube zu setzen war. — Nicht diesen erfreulichen Eindruck machte die hiesige Erstaufführung des Weihnachts-Mysteriums von Philipp Wolfram durch den Philharmonischen Chor. Um aber darüber nicht ungerecht zu urteilen, muß gleich vorausgeschickt werden, daß sie nur unter schwierigen Bedingungen von

statten ging. Vor allem sah sich ein auswärtiger Dirigent, der Eisleber Chormeister Hermann Stephani, dem als Praktiker und Theoretiker ein guter Ruf vorausgeht, vor einen ihm fremden Chor und ein ebensolches Orchester (Winderstein) gestellt. So mochte es, trotz gewissen einzelnen schönen Stimmungszügen, kommen, daß die beiden Massenkörper sich nicht selten miteinander und mit dem Dirigenten uneinig zeigten. Verhalten wir uns daher heute am besten noch abwartend im Vertrauen auf das teilweise recht gute Material des Chores und seinen Dirigenten. Von den Solisten sei nur der von Natur wohlbedachten, nur in der gleichmäßigen Vokalbildung noch nicht zulänglichen Altistin Francisca Bergh und des angenehmen Soprans von Emma Bellwidt gedacht. — Das Programm des 9. Gewandhauskonzertes wies nur in den liebenswerten Gesängen der Thomaner unmittelbar, dafür aber um so nachdrücklicher, auf das kommende Weihnachten hin. Vom gegenwärtigen Thomaskantor G. Schreck hingebend geleitet, bescherten sie dem Hörer die — wie uns schien — etwas gekürzte Weihnachtsmusik aus Herzogenbergs Oratorium „Die Geburt Christi“ sowie stimmungsvolle Chöre von ihrem Anführer und H. Kaun (darunter dessen „Holländisches Wiegenlied“, eine wirkliche Perle der modernen Chorliteratur), wobei sich ein paar besonders klangvolle Kehlen auch solistisch hervortaten. Das übrige, einem Weihnachtswunschzettel vergleichbare und trotzdem nicht als stillos empfundene Programm brachte eine Bach'sche Orgelphantasie (G-dur), die Carl Straube im Spiel mit warmer Be-seelung, in den Klangfarben modern empfindend vermittelte, Beethovens B-dur Symphonie in der bekannten tiefgehenden Prägung N. Kischs und ein Vivaldisches d-moll Konzert für Orchester in einer klangvollen Ausgabe von Al. Siloti, die sich leider allzu wenig um den Zeitstil kümmert. — Als Nachzügler unter den Solisten, die die erste Hälfte des Konzertwinters mit abschließen halfen, sind noch zu registrieren: Sigfrid Karg-Elert, der einheimische Komponist, der am Mannborgschen Kunstharmonium und mit Klavierliedern (Gesang: die vornehmlich im Lyrischen wohlbewährte Rose Gärtner) von neuem seine geschickte und vornehme kompositorische Wesensart kundgab, ferner mit Klavierabenden der tüchtige Bruno Hinze-Reinhold, dessen Programm auch neuere Komponisten bedachte (Kauns Märkische Suite — am andern Klavier Frau Hinze-Reinhold — und E. E. Tauberts akademisch gediegene Phantasie-Sonate), endlich die nicht tief schürfende, aber spielerisch anziehende Tina Lerner, die wir gern einmal auch für die Lebenden eintreten sehen würden.

Max Unger

LEMBERG: Dicht vor Weihnachten erreichte die jetzige Saison wohl ihren Höhepunkt: es waren vor allen Dingen zwei Abende des Wiener Konzertvereinsorchesters unter Weingartner, der mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen wurde und Werke von Beethoven, Brahms, Berlioz und Wagner (unter Mitwirkung von Burrian, Frau Rüsche-Endorf und M. Lewicka) dirigierte, und zwei Abende des Prager Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Zemanek, die ebenso

applaudiert wurden, da sie neben bekannten auch unbekannte Werke brachten („Scherzo phantastique“ von Suk und „Tatra“ von V. Novák). Weingartner dirigierte seine „Lustige Overture“ und mußte sie wiederholen. Beethoven-Abende des Brüsseler Streichquartetts und viele Solistenkonzerte (Ysaye, d'Albert, Huberman, Backhaus, Melcer, Aino Ackté usw.) verliefen glänzend. Dazu kommen noch die durch lokale Vereine veranstalteten Konzerte und die der polnischen Gesangsvereine (dreitägiges Fest).

Dr. Adolf Chybinski

MÜNCHEN: Vor Weihnachten war noch ein bemerkenswertes Ereignis die Uraufführung des Te Deum, eines Oratoriums in drei Teilen für Soli, Chöre, großes Orchester und Orgel von dem Franziskaner Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, — bemerkenswert freilich mehr in gesellschaftlicher, denn in musikalischer Hinsicht. Das Werk, dessen Text der Ordensbruder des Komponisten, Bischof G. A. Ghezzi aus den Worten des Ambrosianischen Lobgesanges, passend gewählten Bibelstellen und zwei liturgischen Hymnen zusammengestellt hat, ist König Ludwig III. von Bayern gewidmet, der mit der Königin und zahlreichen Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses der Aufführung beiwohnte. Die Musik des Paters, der selbst in der ordengeschmückten Mönchskutte dirigierte — ein selbst für München ungewohnter Anblick! — ist gut gemeint, aber schwach in der Erfindung und weidlich „weltfremd“ in der Mache. Von dem Solistenquartett waren die Damen Irma Koboth und Marie Götze den Herren Paul Landry und Hermann Ruoff beträchtlich überlegen. Im 3. und 4. Abonnementskonzert des Hoforchesters hörte man unter Bruno Walter sehr schöne Aufführungen von Beethovens Pastorale und Mozarts großer C-dur Symphonie, von Ossip Gabrilowitsch das Beethovensche Es-dur Konzert etwas poesielos trocken, von dem Konzertmeister Bruno Ahner das heute kaum mehr recht anhörbare d-moll Konzert No. 9 von Spohr. Ein Violinkonzert (h-moll op. 29) von dem gänzlich unbekannten A. d'Ambrosio brachte der junge amerikanische Geiger Frank Gittelson im Volkssymphoniekonzert. Mit einem vielversprechenden Debut stellte sich auch die Geigennovize Eva Bernstein dem Publikum vor. Weniger befriedigte als Vertreter des gleichen Instruments Richard Heberlein, der mit der begabten Giuseppina Prelli zusammen einen Sonatenabend gab. Einen Mozart-Abend veranstaltete die Münchener Mozartgemeinde unter Mitwirkung der Quartettvereinigung Josef Hösl und Genossen und von Bläsern des Hoforchesters, unter denen der Klarinettist Karl Wagner besondere Hervorhebung verdient. Dem gleichen Meister widmeten die Sopranistin Grace Crawford und der Klavierspieler Hermann Klum einen Abend. Gabriele v. Krantz sang mit Geschmack und Kunst, wenn auch ohne stimmlichen Reiz, Schubert, Schumann und Brahms in einer Matinee, zu deren Programm Hedwig Schöll die Schumannschen „Papillons“ beisteuerte. Dorothea Isenburg hatte einen schönen Erfolg mit Liedern von Gustav Friedrich Schmidt in der gleichen Veranstaltung, in der

der Bassist Herbert Mayer für Walter Courvoisier und Alfred Stern eintrat. „Friedrich Hebbel und die Musik“ war das Thema des Abends, den der „Neue Verein“ zum Gedächtnis der 50. Wiederkehr von Hebbels Todestag (13. Dezember 1863) veranstaltete. Dr. Artur Kutschers sprach einleitende Worte, Hans Meier rezitierte den „Heideknaben“ mit der melodramatischen Musik Schumanns, August Schmid-Lindner spielte die (von Hebbelschen Gedichten angeregten) „Waldbilder“ von Schumann, Doris Frieß-Lanquillon, Anna Erler-Schnaudt und Hans Meier sangen Kompositionen Hebbelscher Gedichte von Brahms, Liszt, Courvoisier, Cornelius, Pfitzner, Brecher, H. Wolf und Hausegger. Bewundernswert in höchstem Maße war der italienische Harfenvirtuose Luigi Magistretti, der u. a. die Chromatische Phantasie und Fuge von Bach ganz erstaunlich spielte, sehr sympathisch der mitwirkende Baritonist Werner Josten. Die junge Engländerin Winifred Hooke (Klavier) zeigte in Stücken von Debussy, Mac Dowell und Busoni Talent, während César Franck noch etwas über ihre Kraft ging. Ihre Partnerin Vera Gibson erfreute mit englischen Volksliedern mehr als mit einer Arie aus Massenet's „Herodias“. Paul Otto Möckel absolvierte ein sehr interessantes pianistisches Programm: Julius Weismann („Spaziergang durch alle Tonarten“), Debussy, C. Scott, Brahms (Variationen op. 21) und W. Schultheß (Variationen op. 1), und der blinde Pianist Max Wegener, bei dem die Geigerin A. Fritsche, die Sängerin A. Crawford und die Klavierspielerin M. Müller mitwirkten, war — was bei seinen konzertierenden Leidensgenossen nicht immer der Fall zu sein pflegt — künstlerisch durchaus ernst zu nehmen.

Rudolf Louis

PARIS: Die großen Orchesterkonzerte wurden im Dezember von Wagners „Parsifal“ beherrscht, denn sie wollten alle von der letzten Schonfrist Nutzen ziehen. Daneben machte sich ein besonders eifriger Schumann-Kultus geltend, der namentlich dem „Faust“ und den Symphonien zugute kam. Von neuen Orchesterwerken sind nur zwei Ballette zu erwähnen, die nachträglich ins Konzert verpflanzt worden sind: „La Péri“ von Paul Dukas, der die Konzertform beinahe günstiger ist als die Balletaufführung, und „Le Festin de l'Araignée“ von Albert Roussel, das sich enger an die Pantomime anschließt und daher im Konzertsaal weniger wirkt. — Der Bach-Verein gab in diesem Winter schon zwei Konzerte, zuerst eine Auswahl von Kantatenfragmenten, die sich alle auf Tod und Auferstehung bezogen, und dann das Weihnachtsoratorium. Die besten Solisten kamen auch diesmal von auswärts: Maria Philippi von Basel und George A. Walter von Berlin. — Der armenische Cellist Diran Alexanian veranstaltete ein interessantes Orchesterkonzert, worin er das Cellokonzert von Schumann, die sogenannte „Cellosymphonie“ von Enesco und mit diesem Komponisten zusammen, der ein ausgezeichnete Geiger ist, das Doppelkonzert von Brahms vortrug. — Auch der russische Geiger Bronislaw Levenstein brachte ein kleines Orchester zusammen, um die Violinkonzerte von Glazounow und Jules

Conus zum erstenmal in Paris hören zu lassen. — In der Société Philharmonique hörte man mit Vergnügen die bekanntesten Kräfte in den bekanntesten Stücken wieder. Zu erwähnen ist immerhin, daß Ysaye und Pugno diesmal auch ein modernes Werk, nämlich die Geigen-sonate von Lazzari, zu großer Geltung brachten. — In den Nachmittagskonzerten des Herbstsalons spielte der Geiger Armand Parent eine interessante Sonate eigener Komposition mit der Klavierspielerin Marthe Dron. — Die Pianistin Jane Mortier begünstigt, soviel sie kann, die neuesten Komponisten und weiß auch für sie Interesse zu erwecken. Auf ihrem letzten Programm standen Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel, Grovlez und Erik Satie. Satie gibt seinen kleinen Klavierstücken die sonderbarsten Namen. Frau Mortier trug eine Reihe „vertrockneter Embryonen“ vor. Diese Embryonen tragen wieder einzeln die seltensten Namen der Zoologie. Die Musik selbst ist aber weniger selten. Man findet darin Anklänge an Chopin und an bekannte Operetten. Das Publikum ließ sich aber auch diesmal von der Sensation der Titel gefangen nehmen und verlangte gebieterisch die Wiederholung des letzten dieser Embryonen. — Der junge russische Geiger Ilja Schkolnik erwies sich in einem eigenen Konzert als ein tüchtiger Schüler César Thomson's. Es zeigte sich dabei noch einmal, daß Thomson's Technik namentlich für altitalienische Werke ausgezeichnet ist, während sie sich für Bachs Chaconne weniger eignet. — Die beliebteste deutsche Sängerin ist heute in Paris Elena Gerhardt. Sie mußte ihr inhaltreiches Liederprogramm beinahe verdoppeln, um die Wünsche des begeisterten Publikums zu befriedigen. Auf dem Programm stand diesmal kein Brahms, aber schließlich mußte sie doch drei der beliebtesten Brahms-Lieder vortragen. Neben Schubert, Strauß und Wolf brachte sie auch Grieg und Jensen in gute Erinnerung. — Auch die Amerikanerin Minnie Tracey erwies sich als vorzügliche Konzertsängerin in Werken von Gluck, Händel, Beethoven und Wagner. — Eine interessante Neuheit für Paris war der tragisch-bewegte „Herbstabend“ des finnischen Komponisten Sibelius. Frau Rey-Gaufrès wirkte als Klavierspielerin mit, indem sie den „Hochzeitskuchen“ von Saint-Saëns und einige kleinere Sachen ansprechend vortrug.

Felix Vogt

POSEN: Den Auftakt gab Prof. Rüdell mit dem Berliner Domchor, dem unser Lehrergesangsverein mit seinem Frankfurter Programm folgte. Der Hennigsche Gesangsverein brachte als interessante Novität unter Fritz Gambke Wolf-Ferrari's „Vita nuova“; die Orchestervereinigung unter Arthur Saß Mahlers c-moll Symphonie und als Erstaufführung die Tondichtung eines einheimischen Komponisten, Max Rohloffs „Ganymed“, die sich eng an Goethes Gedicht anlehnt, seine Stimmungswerte betont. Herzogenbergs prächtiger „Erntefeier“ nahm sich wiederum der Bachverein an; Pastor Greulich hatte sich hierzu Pinks und Weißenborn gesichert. An Geigern hörten wir Huberman, Burmester, einen begabten jüngeren, Roderick White, und Flesch, der mit Artur Schnabel Korngolds Sonate op. 6 spielte. Koczalski gab drei Klavierabende, Emil Sauer trat seit langem wieder

hier auf und Xaver Scharwenka fand mit seinem b-moll Konzert op. 32 und seiner c-moll Symphonie op. 60 mit dem Posener Symphonieorchester reichen Beifall. Aus der Schar der Liedersänger fesselten Charles Cahier, Franz Steiner und die einheimische Altistin Helma Leesch.

A. Huch

PRAG: Aus dem bunten Reigen der Konzerte sei der Klavier-Abend Eugen d'Alberts hervorgehoben, der andere Pianisten-Abende weit um Haupteslänge überragte. Sehr interessant war der Lieder-Abend Gerhard v. Keußlers. Die subtile, eigenwillige Kunst, die als kompliziertes Bekenntnis einer feinst empfindenden Seele ein starkes Einfühlen verlangt und daher nicht Sache des breiten Publikums werden kann, wurde von Alfred Borutta mit vollendeter Geistesverwandtschaft nachempfunden. Fritz Ohrmann, der Berliner Harmoniumspieler, führte sich mit einem Harmonium-Abend sehr vorteilhaft hier ein. Daß er sein Programm ausschließlich mit Kompositionen von Karg-Elert bestritt, dessen Verdienste um die Harmoniumsache immer anerkannt werden müssen, brachte allerdings eine gewisse Einförmigkeit in den Abend. Berechtigtes Aufsehen erregte die kleine siebenjährige Geigerin Erika Morini, in der ohne Zweifel ein Geigertalent von besonderer Kraft heranwächst. Einen ungemein tiefen Eindruck machte der Bach-Abend des Kammermusikvereines unter Mitwirkung des Organisten Straube. Neben den Sonntagskonzerten, die Zemanek mit seinen Philharmonikern veranstaltet, verdient das Konzert der Orchestralen Vereinigung, die Ottokar Ostrčil dirigiert, eigens erwähnt zu werden. Von Lieder-Abenden gebührt der Preis dem von Julia Culp, die namentlich mit Liedern ihres so früh verstorbenen famosen Begleiters Wolff einen großen Erfolg hatte. Sehr animiert verlief auch der Lauten-Abend Marianne Geyers.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Musikdirektor Heinrich Schulz widmete das 2. Vereinskonzert dem Andenken Richard Wagners. Das Programm mußte sich freilich leider mit Bruchstücken aus den Bühnenwerken behelfen, nur das stimmungsvoll gespielte Siegfriedidyll und drei Lieder paßten in den Rahmen der Veranstaltung. Frieda Langendorff sang die Lieder, die Adriano-Arie aus „Rienzi“ und Isoldes Verklärung. Das 1. Vereinskonzert war ganz modern: Mahlers „Lied von der Erde“ und „Don Juan“ von Richard Strauß, von unserem Orchester vortrefflich vorgetragen. Die Gesangsrollen waren Herrn Mender (Tenor) und Maria Philippi (Alt) anvertraut; die Sängerin hatte außergewöhnlichen Erfolg, dank dem wirklich künstlerischen Vortrag. — Großen Zulauf haben die vier Abonnementsabende des Marteau-Quartetts, dessen Leistungen von Kritik und Publikum begeistert gepriesen werden. Zum ersten Male findet die Kammermusik einen ausdauernden, dankbaren und großen Hörerkreis. — Egon Petri gab einen Klavierabend (Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, C. Franck); man rühmte seine große Technik, aber vermißte noch die Vollreife im Ausdruck. — Der Organist Curt Herbst machte sich mit einem Reger-

Konzert in der Kirche verdient. — Die Singakademie führte „Josua“ von Händel auf.

Wolfgang Golther

SCHWERIN: Die beiden bedeutendsten Ereignisse im Konzertsaal waren in den letzten Monaten die Orchesterkonzerte des Hoftheaters, die Willibald Kaehler dem Andenken Beethovens gewidmet hatte. Im Novemberkonzert kamen die „Erste“ und die „Eroica“ zum Vortrag, dazwischen mit Professor Sechiari als Gast das A-dur Violinkonzert von Mozart. Der französische Künstler spielte das deutsche Werk so vollendet schön, daß er sich auf stürmisches Verlangen zu einer Zugabe verstehen mußte. Er wählte die G-dur Romanze von Beethoven, die er ebenso brillant spielte. Mit den beiden Symphonien legte unsere Hofkapelle alle Ehre ein, namentlich die „Eroica“ wurde glänzend ausgeführt. Im Dezemberkonzert hörten wir die „Zweite“ und die „Vierte“. Auch für die Wiedergabe dieser beiden Werke ist nur uneingeschränkte Anerkennung am Platze. — Gäste waren Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne, die Lieder und Duette von Beethoven, Schumann und Schubert sangen und sehr gefeiert wurden. — Im Perzinasaal gab Carl Flesch, begleitet von August Göllner, ein Konzert vor ausverkauftem Haus.

Paul Fr. Evers

ST. PETERSBURG: Im 3. Siloti-Konzert, das u. a. zwei Novitäten von Debussy brachte, hörten wir Arien von Rimsky-Korssakow, vorzüglich gesungen von Frau E. Stepanowa. Wenig Sympathie fand Felix Berber im Vortrag des Violinkonzertes von Tschaikowsky, ebenso wenig wie Elly Ney mit dem b-moll Klavierkonzert im 2. Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Safonows Leitung. Diese zwei Werke Tschaikowsky's wurden schon zu oft von einheimischen Künstlern stilistisch meisterhaft gespielt. Safonow, dessen herrliche Wiedergabe der Sechsten Symphonie und der Phantasie „Francesca da Rimini“ in hohem Grade elektrisierte, ist jedenfalls neben Nikisch, von dem wir letzts auch die „Francesca“ und die Vierte Symphonie hörten, der beste Tschaikowsky-Interpret. Elena Gerhardt's bedeutsame Kunst in der Arie aus „Jungfrau von Orleans“ und Siloti's an dieser Stelle schon oft gerühmte mustergültige Ausführung des b-moll Konzertes werden uns diesen Tschaikowsky-Nikisch-Abend nicht so bald vergessen machen. Wenn Safonow Rimsky-Korssakow's „Scheherazade“ dirigiert, so kann man eines großen Genusses sicher sein, nicht aber mit seiner Darlegung von Strauß' „Also sprach Zarathustra“. So war es im 3. Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, in dem noch der Cellist Beloussow das Konzert von Saint-Saëns und Tschaikowsky's Rokoko-Variationen erfolgreich spielte und die sympathische Sängerin Maria Wieniawska mit ihren Vorträgen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Ein andächtiges Publikum hatte sich zum 3. allgemein zugänglichen Siloti-Konzert versammelt, um zweimal Scriabin's „Prometheus“ zu hören (nach englischem Muster). Scriabin, der den Klavierpart selbst spielte, entzückte noch mit dem poetisch empfindungsvollen Vortrag seines As-moll Konzertes. — Das

3. Kussewitzki-Konzert begegnete aus verschiedenen Gründen einem besonders starken Interesse. Nachdem uns Kussewitzki mit Kornolds „Schauspiel-Ouvertüre“ und Regers tief empfundenen Romantischer Suite bekannt gemacht hatte, war die zweite Hälfte des Programmes Busoni's Klavierkonzert gewidmet, einem mit ungewöhnlichem Aufwand von kühnem Geist und technischem Können geschaffenen Werk. Busoni, dessen stark besuchte Klavierabende die Zuhörer förmlich berauschten, gehört zu den wenigen Auserlesenen, denen die Gabe verliehen ist, eine eigene Sprache zu reden. Eine wahre künstlerische Darbietung war auch das 4. Kussewitzki-Konzert mit Claude Debussy am Dirigentenpult. Mit Tusch und minutenlangem Applaus empfangen, bescherte uns der Meister außer seinen bekannten Tonbildern als Novitäten „Printemps“, „Gigues“ und „Marche Écossaise“. — Ein polnischer Komponistenabend unter Leitung von Henryk Opieński erregte sonderbarerweise wenig Interesse, trotz des hochinteressanten Programmes und der Mitwirkung Henryk Melcers (Klavier) und der Primadonna des Prager Nationaltheaters Frau Bogucka. — Im 3. Konzert der Musikhistorischen Gesellschaft hörten wir unter Chessin Saint-Saëns' c-moll Symphonie und unter Direktion des Grafen Scheremetew Berlioz' „Tristia“, einen Zyklus von drei symphonischen Stücken. In diesem Konzert konnte man M. Poljakin begrüßen, der mit der „Symphonie espagnole“ von Lalo Proben seiner reifen Kunst ablegte. — Nicht unerwähnt will ich auch das 5. und das 6. Konzert des Hoforchesters lassen, in denen uns die Dirigenten Wahrlich und Belling Werke von Borodin und Rimsky-Korssakow brachten und der Kritiker A. Koptjaew fesselnde Vorträge hielt. — Ein Extrakonzert des Hofopernorchesters, in dessen Leitung sich Altmeister Naprawnik und Albert Coates teilten, und das uns Werke von Glinka, Berlioz, Wagner, Strauß und Scriabin brachte, machte die Zuhörer ordentlich enthusiastisch. — Willy Ferrero, dessen Erscheinen hier beispiellose Sensation erregt hat, ist ein vom Impresario W. Resnikoff in Rom entdecktes Genie, das die hiesigen Psychiater und ganz Petersburg geradezu in Aufregung versetzt hat. Wie dieser 7 Jahre alte Knabe ein großes Symphonieorchester leitet und Werke von Beethoven, Mozart, Wagner u. a. interpretiert, ohne Noten zu verstehen, läßt sich in Worten nicht schildern, das muß man erlebt haben. Alexander Siloti schrieb einen offenen Brief mit der Überschrift „Mord eines Genies“ und protestierte heftig gegen das Auftreten eines so zarten Kindes, doch sind Glazounow und andere Autoritäten der Meinung, daß ein so gewaltiges Talent nicht gehemmt werden dürfe. — Wenn Alfred Hoehn einen Klavierabend gibt, so bedeutet das Kunstgenuß höchster Art; dasselbe läßt sich auch von Rachmaninow sagen, der uns mit seiner Zweiten Sonate und neuen Etüden bekannt machte. Jean de Chastain ist ein Pianist von zweifellos starker Begabung, ebenso die Brüder Wladimir und Anatol Drosdow und die Pianistin Lucina Robowska. — Drei Cellosonaten von Beethoven, die vorzuführen W. Safonow (Klavier)

und der Cellist Beloussow sich zur Aufgabe gestellt hatten, bildeten den 1. Kammermusik-Abend der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft. — Im Zeichen der Intelligenz standen die Liedervorträge von Anna Jahn-Ruban mit Siloti am Klavier und das Konzert der Sängerin Therese Leschetitzki. Leonie Feigls wirkungsvolles Organ wird stets des Beifalls sicher sein, nur ist ihre russische Textaussprache mangelhaft. Unter den Geigern waren es zwei, die das Interesse vor allem in Anspruch nahmen. Der kleine Jascha Cheifetz feierte grandiose Triumphe, mehr durch seine genial musikalische Darstellung als durch seine glänzende technische Meisterschaft. Efreim Zimbalist ist auch in letzter Zeit so mächtig gewachsen, daß wir ihn nun auch unter die Ersten rechnen müssen. Josef Leßmann, Joh. Nalbandjan und Laserson, ebenfalls Auer-Schüler, hatten stillere, aber ehrlich verdiente Erfolge zu verzeichnen. Bernhard Wendel

STETTIN: Durch den bisher verlaufenen Teil der Spielzeit ging im ganzen ein gesunder Zug: kein Zersplittern in Nebensächlichkeiten, keine übergroßen Wagnisse. Eine mäßige Anzahl wirklich guter und förderlicher Konzerte beherrschte den Plan und befriedigte vollauf das sich hier niemals allzu heißhungrig äußernde Musikbedürfnis. Daß dabei neben bekannten auswärtigen auch sehr berufene einheimische Kräfte am Werke waren, ist zu betonen. Besonders brachte unser hervorragender Dirigent Robert Wiemann an der Spitze des Musikvereins eine Aufführung des Brahms'schen Requiems heraus, die an klanglicher Veredelung und Stimmungskraft ihresgleichen suchte. Unter den Solisten beanspruchte der treffliche Thomas Denijs den Vorrang, während die mehr fürs Naive beanlagte Doris Walde hier weniger am Platze war. Auch auf symphonischem Gebiet wirkte Wiemann Hochwichtiges: neben Schumanns B-dur Symphonie dankte man ihm manches Neue, wie Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“, Sätze aus einer symphonischen Suite für Klavier und Orchester des jungen Ernst Roters, sowie namentlich die hier zum erstenmal gebotene Zweite Symphonie von Bruckner. Mit diesen vom Stadttheater-Orchester rühmlichst ausgeführten Leistungen vereinigten sich solistischerseits die rassige Klavierathletin Alice Ripper (Es-dur Konzert von Liszt) und die feinbesaitete Liedersängerin Emmi Leisner. Ebenfalls unter Wiemanns Leitung bewährte der Lehrer-Sängerbund sein stattliches Können im Hegarschen Preischor und in Stücken von Draeseke, umrahmte eine Geigensolistin von feinstem Schliß, Edith von Voigtländer (Mendelssohn-Konzert), und schloß sich in einer weiteren Veranstaltung mit 800 singenden Schulkindern zu wuchtiger Massenwirkung zusammen. — Das Gegengewicht zu der genannten Konzertgruppe bildeten die nicht minder gehaltvollen Philharmonischen Konzerte der E. Simonschen Konzertagentur. In ihrem Rahmen hörte man nicht nur markante Einzelercheinungen, wie die Vortragsmeisterin Lula Mysz-Gmeiner, den vorwiegend durch Klangreiz seiner herrlichen Stimme wirkenden Alfred Kase und den brillanten Geigenvirtuosen Bronislaw Huberman (er verirrte sich freilich

in der Brahms'schen A-dur Sonate auf ein ihm fremdes Stilgebiet), sondern auch einen tiefgründigen Beethoven-Abend des meisterlichen Schumann-Trios und ein von S. von Hausegger mit ganz einziger geistiger Durchdringung, mit wahrhafter Neuprägung alter Werte dirigiertes Symphoniekonzert des Berliner Blüthner-Orchesters (Beethovens Fünfte, Schubert h-moll, Webers „Freischütz“-Ouvertüre und Strauß' „Don Juan“). Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Der November brachte eine für hiesige Verhältnisse recht erhebliche Konzertzahl. Um beim Einfacheren zu beginnen, seien zunächst die Solistenabende erwähnt, für die — von Ausnahmen abgesehen — Strassburg im ganzen ein übler Boden ist. Nicht einmal ein Sänger wie G. A. Walter und seine hier beheimatete Gattin vermochten den Saal zu füllen. Die letztere spielte u. a. nicht uninteressante Variationen von Alkan; über ihres Gatten Tenor lag eine leichte Müdigkeit. Liederabende gaben ferner Frau Mahlendorff mit arg zusammengewürfeltem Programm, sehr erfolgreich Mientje van Lammen, die, von Hans Pfitzner begleitet, Schubert und Schumann schön, doch etwas gleichförmig sang. Bedeutsames boten die Klaviervorträge von G. Galston und P. Möckel mit dem vortrefflichen Wiener Geiger Rothschild, während Frl. Demharth sich noch um die feinere Kultur ihres Violintones bemühen muß. — Das Städtische Quartett (Grevesmühl) brachte ein geschickt gearbeitetes Streichtrio von H. Grabner zu Gehör und ließ H. Szulc (beide am hiesigen Konservatorium) seine pianistische Kunst erweisen. — Im Tonkünstlerverein spielte die Pariser Geloso-Vereinigung u. a. mit Mme. Barrière ein Klavierquartett von Fauré, ferner die Böhmen, die ein Dvofäksches und ein fesselndes Verdi-Quartett trefflich vortrugen. — Der Wilhelmer Kirchenchor erfreute mit der Bach-Morette „Jesu, meine Freude“ und ließ Frl. Harff als etwas kühle Pianistin hören. Der Reformierte Kirchenchor (Wießberger) bot eine gelungene Aufführung von Händels „Judas Makkabäus“ (mit hiesigen Solisten), der Männergesangsverein (Frodl) u. a. Wagners „Liebesmahl der Apostel“ mit seinem glanzvollen, an „Rienzi“ anklappenden Schluß. Auch der Frauenchor und die zwei Orchestervereine gaben Konzerte. — In den Städtischen Abonnementskonzerten — zu denen man auch das I. Volkskonzert (Fried) rechnen kann, wo Frau Hublart ein ziemlich verbildetes Organ hören ließ — gelangte im zweiten unter Pfitzner Rezniceks Lustspiel-Ouvertüre zur Aufführung, ferner eine d'Albertsche, tonmalerisch wirksame Konzertszene für Orchester und Sopransolo „Seejungfräulein“ (Solo Frau Mahlendorff), Mendelssohns Schottische Symphonie und Schumanns Cellokonzert, von Heinrich Kiefer vorgetragen. Im 3. Konzert spielte Friedberg die nicht allzu bedeutenden César Franck'schen Variationen für Klavier und Orchester. Ferner hörte man Strauß' Symphonia domestica; den besten Beweis dafür, daß diese streckenweise instrumentale Überladenheit für menschliche Ohren nicht zu lösen ist, bietet der Komponist selbst, der sich in den letzten Jahren von dieser Art des Orchesterstils abgewandt hat. Im 4. Konzert genoß man

Brahms' prächtiges Doppelkonzert für Geige (Grevesmühl) und Cello (Mawet), weiterhin die amüsante Ballettsuite op. 120 von Reger, der auch allmählich sich zu einem abgeklärteren Stil entwickelt. Außerdem sang Frau Lauer-Kottlar sechs ihr gewidmete Orchesterbesänge von Hermann v. Waltershausen. Der Komponist des „Oberst Chabert“ hat die allzu große Herbeheit, wie sie jenes Werk zeigt, einigermaßen überwunden und räumt dem melodischen Element einen breiteren Raum ein. Auch sind seine Texte (verschiedener Autoren) so geartet, daß die Orchesterbegleitung wohlmotiviert erscheint. Das gehaltvollste der Lieder scheint mir „Aus dem Dreißigjährigen Kriege“ zu sein, wo der Kontrast zwischen Kriegslärm und Wiegenlied sehr charakteristisch und ohne tonmalerische Spielereien ausgedrückt ist. Poesievoll ist das „Verschwundene Sternlein“ mit einem choralartigen Thema, im erhabenen Stil gehalten die Klopstock-Hymne „Wenn Gott sich erhebt“. Ganz entgegengesetzt gibt sich die etwas humoristisch archaisierende „Romanze aus der Postkutsche“, in sanft schmerzlichen Tönen fließt das „Virgo et mater“ dahin; am wenigsten bedeutend ist wohl das Rückertsche „Liebster, nur dich sehen“. Trotz ihres der Hauptsache nach ernsten und nicht so leicht faßlichen Stimmungsgehalts fanden die Gesänge lebhaften Beifall und stellen unzweifelhaft eine Bereicherung dieser nicht allzu reichlich vorhandenen Literatur dar. Das 5. Konzert brachte die Uraufführung eines großen Oratorienwerks von Hermann Zilcher, betitelt „Die Liebesmesse“. Die Dichtung mit diesem nicht allzu glücklichen Titel von Will Vesper gliedert sich in drei Abschnitte, denen durch die einleitenden Sätze aus dem Korintherbrief von der Liebe ein äußerer Zusammenhang gegeben werden soll. Der erste Teil „Mann und Weib“ schildert die verschiedenen Liebesphasen mit ihrer Krönung, dem Kinde, bis zu dessen Hinausziehen ins Leben, zur See, das die Eltern teils mit Trauer, teils mit Segenswünschen begleiten. Der zweite Abschnitt „Gott“ bringt die Entwicklung des Gottesbegriffs von den ältesten Zeiten (Sonnenanbetung und Menschenopfer) bis zu den Griechen, den Juden, dem Christentum — Katholiken und Protestanten — zum Ausdruck und schließt mit einem seherhaften Epilog, der die Entgottung der Welt, das Aufgehen im irdischen Leben und Lieben verkündet — gleichsam einem monistischen Glaubensbekenntnis. Der dritte Teil „Die Welt“ beginnt mit pessimistischer Klage des enttäuschten Menschen, der aber durch eine innere Stimme wieder ins bewegte Leben hineingeführt wird. Ihm zeigt sich das Landleben, die Industrie — die „Gewaltigen“ und die „Geknechteten“ —, deren Gegensätze zur Revolution führen (durch die Marseillaise angedeutet). Aus ihr aber erwächst eine höhere Einheit, symbolisiert durch einen Bau als Tempel der Liebe, zu dem alle Stände, Wissenschaft und Kunst, das Ihrige beitragen; den Schluß bildet der Hinweis auf die höchsten Ziele der Menschheit (im Flugproblem angedeutet), und ein Preisgesang auf die allerhaltende Mutter Erde, die die Menschheit in Liebe vereint sehen will. Also: die große und die kleine Welt wird von der Dichtung umfaßt mit der Liebe als Mittelpunkt, und die verschiedenartigen Szenerieen und Kontraste

geben dem Musiker reiche Gelegenheit zum Erklängenlassen aller Saiten seiner Kunst. Mit ernstlichem Streben ist Zilcher an die große Aufgabe herantreten; den modernen Musiker in Harmonik, Orchesterbehandlung usw. nicht verleugnend, hält er sich doch von der hypermodernen Formlosigkeit frei und räumt der Melodie wie dem architektonischen Satzbau die ihnen gebührende Stellung ein. Wenn auch nicht immer ganz original in der Erfindung, bringt er doch in kunstvoller Charakterisierung der einzelnen Situationen und Empfindungen viel Eigenartiges und Schönes, so daß man mit Interesse seiner durch eine glänzende Instrumentierung gehobenen Tonsprache folgt. Das äußerst zahlreiche Publikum nahm die von Pfitzner mit großer Hingabe geleitete Aufführung in sehr warmer Weise auf. Der von Münch vorbereitete Chor, nebst Knabenchor, das Orchester und die Solisten (Frau van Lammen, Frau Altmann-Kuntz, die Herren Hofmüller, Vaterhaus und Stermans) wurden dem schwierigen Werke vollauf gerecht, und der Komponist erntete einen sehr bemerkenswerten Erfolg, der manchen der anwesenden auswärtigen Dirigenten zur Annahme der Komposition veranlassen dürfte.

Dr. Gustav Altmann

WEIMAR: In den Orchesterkonzerten der Hofkapelle wurden u. a. Liszts „Dantesymphonie“ und „Mazeppa“ und außerdem als Fortsetzung des Beethovenzyklus die „Vierte“ und „Fünfte“ unter Raabes Leitung zu eindrucklichster Wirkung gebracht. Als Neuheit gelangte unter des Komponisten Leitung eine symphonische Dichtung „Brand“ (nach Ibsen) von Carl Pottgießer zur Wiedergabe. Das von großem Können und ehrlichem Willen zeugende Werk, dem jedoch der Stempel des zwingenden, zur Notwendigkeit werdenden Schaffensimpulses fehlt, errang nur einen Achtungserfolg. — Auf dem Gebiet der Kammermusik bewiesen Reitz (Violine) und Hinze-Reinhold (Klavier) mit der gediegenen Wiedergabe von Sonaten von G. Schumann, Beethoven und Brahms ihre hohe Meisterschaft. — Die ernststrebende Bläservereinigung der Hofkapelle bot als reizvolle Novitäten ein mehr unterhaltsames Divertimento von P. Juon mit dem Komponisten am Klavier, eine Sonate für Flöte, Oboe und Klavier von J. B. Loeillet und ein angeblich von Mozart stammendes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. — Unsere jugendliche Pianistin L. Groeber-Asche bot im Verein mit J. Klengel, L. Schwarz (Violine), A. Rudolph (Horn) und der Sängerin Th. Funk einen anregenden Brahms-Abend. Nur darf die Pianistin den Koordinationspunkt im Zusammenspiel nicht außer acht lassen. — Von den Klavierabenden interessierte, vor allem durch sein Programm, der von Karin Dayas. Die mit gutem technischen Rüstzeug ausgestattete junge Dame muß der geistigen Ausschöpfung der Werke noch näher kommen. Der Komponist und Pianist Sverre Jordan spielte anständig Klavier, und Eugenie Braylowsky macht den Eindruck eines Menschen gewordenen Pianolas. — Die Violine meisterten Petschnikoff und Gattin, Edith von Voigtländer und eine ungemein sympathische Kunstnovize Frieda Cramer. Die Künstlerin spielte

Beethovens Konzert in Anbetracht ihrer großen Jugend in vorzüglicher Weise. Ihren Namen wird man sich merken müssen. — Höchste Stimmkultur, gepaart mit verinnerlichtester Vortragsweise, sind dem Tenoristen Paul Schmedes eigen, der sich im Nu die Herzen der Weimaraner ersang. — In einem durch seine Kürze wohlthuend berührenden Kirchenkonzert bot H. Keller zum erstenmal vier Kantaten von Bach. Leider genügte der Solist nicht; auch das Orchester war ungenügend.

Carl Rorich

WIEN: Neuerdings muß ich, durch Unpäßlichkeit an der rechten Berichterstattung gehindert, die Leser dieser Blätter auf ausführliche Besprechung einiger wichtiger Novitäten vertrösten und um Nachsicht bitten, wenn ich heute nur in kurzen Schlagworten einiger Konzerte und — ohne eigentliche kritische Bewertung — einiger Neuauufführungen gedenke und mir eingehenderes für das nächstemal vorbehalte: insbesondere über Erich Korngolds Symphonietta, die unter lautem Erfolg und einigem faktiosen (im übrigen vorher angekündigten!) Widerspruch bei den Philharmonikern unter Weingartner glänzend gespielt wurde und deren blühende, unaufhaltsam strömende Musik mit einer fast unaußbaren Energie aus einem einzigen Keimmotiv gestaltet ist, in unglaublichem Reichtum und in einer beinahe unheimlichen Kunst der thematisch einheitlichen Durchbildung. Neue Quartette von Ethel Smyth und Julius Bittner, das eine geistreich apart im Traumland beginnend und mutwillig ausgelassen in der Music Hall endend, das andere bäurisch kraftvoll in würzigem Erdgeruch, in der unkomplizierten, treuen, festen Art seines Schöpfers, hat man vom Quartett Rosé im „Merker“-Abend gehört; daneben bisher unbekannte Faustgesänge Richard Wagners aus der Pariser Zeit, voll Drastik der Deklamation, wenn auch nur in einigen Wendungen den gewaltigen Meister des „Rings“ und des „Tristan“ vorausverkündend. Eugen d'Albert hat sich mit Bronislaw Huberman zum Vortrag sämtlicher Beethovenscher Geigensonaten vereinigt; jeder für sich ein bedeutender Künstler, ihr Zusammenwirken aber eher das Resultat einer Subtraktion als einer Addition, so sehr schlägt das Wesen des einen das des anderen und so improvisiert mußte ihr total divergierendes gemeinsames Spiel an. D'Albert hat überdies in diesem Jahr sehr oft allein gespielt: zumeist genial abscheulich, großartig aufreizend, mehr Faustkampf als Fingerkunst — so wütend fällt er das Klavier an, nimmt das Werk in seine Pranken, läßt es in furioselem Glanz emporwachsen und reißt es dann in atemversetzender Wildheit in Fetzen — und trotzdem kann man sich diesem grandiosen Temperament, dieser lodernden Musikerschaft in ihrer fast kannibalischen, tönerfresserischen Wildheit nicht entziehen und gibt sich ihr lieber hin, als der zahmen Bravheit aller Dutzendspieler und -spielerinnen. (Zu denen ich weder das innige Fräulein Hedwig von Andrássy noch das soigniert elegante Fräulein Margarete Gelbard rechnen will. Bei einer anderen Klavierspielerin, Wera Schapira, die insbesondere in einem vom Meister selbst dirigierten Richard Strauß-Konzert mit der „Burleske“ einen ungewöhnlichen Erfolg davontrug, darf ich nur diesen Erfolg konstatieren, da es vorläufig noch

nicht üblich ist, über seine eigene Frau Kritiken zu schreiben.) D'Albert hat in der eben angedeuteten Weise u. a. Beethovens Es-dur Konzert sieghaft terrorisiert; in einem Symphoniekonzert des Tonkünstlerorchesters, das der junge Toni Konrath — insbesondere in der ergreifend innigen Interpretation von Mahlers „Vierter“ (mit Clara Musil als Solistin) — mit ausgesprochenem Dirigiertalent, vor allem aber mit wahrhafter Beseelung und dem Mitschwingen echten Musikertums geleitet hat. — Marie Louise Debogis singt immer noch einfache Gesänge und Volkslieder am entzückendsten, in denen ihr zartes Frauengemüt rührend und anmutvoll vibriert, und sie enttäuscht immer noch in der schwerer wiegenden Brahmschen oder Schumannschen Lyrik; Alexander Heinemann ist immer noch der souveräne Beherrscher der Ballade, am stärksten im Dämonischen, am eindrucklosesten in schlichten, heiteren Liedern, für die sein Wesen zu nächtig, zu nibelungisch ist: er sollte wirklich einmal, wie es schon vorgeschlagen wurde, den Alberich singen, den er vollkommen wie kein anderer verkörpern müßte. — Das Quartett Rosé, Joachims würdigster Erbe, hat in einigen Abenden erlesene klassische Werke der Kammerkunst (zweimal durch Stavenhagens klavieristische Noblesse unterstützt) in der wundervollsten Vollendung erstrahlen lassen; ein Richard Stöhr-Abend vermittelte neue und ältere Kompositionen des fruchtbaren, erfinderischen, jedem Stil mit erstaunlicher Schmiegsamkeit sich anpassenden, durchaus vornehmen, oft anregenden und in seinem sicheren Können oft interessanten, aber doch merkwürdig unpersönlichen Tondichters, der auf das stürmischste applaudiert wurde. Nicht zu vergessen sei Leopold Schmidts plastisch knapper Vortrag über die Entwicklung der Symphonie, mit Beispielen, die der Vortragende selber ganz ausgezeichnet, deutlich und schwungvoll zugleich dirigierte. Zum Schluß noch ein Wort über Richard Mandls sprühend geistreiche, in hellem Mutwillen funkelnde, meisterlich gefügte und glanzvoll klingende Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel, die von Löwe mit dem Konzertverein ganz außerordentlich fein und mit Brillanz gespielt wurde; sowie — und gerade hier ebenso wie bei Prohaskas jüngst erwähneter, von fanatischen Freunden in der ungebührlichsten Weise als Kampfobjekt und zu aufreizender Verdächtigung aller Gegnerschaft ausgebeuteter Preiskantate „Frühlingsfeier“ mit Aufspaltung der eigentlichen kritischen Besprechung — die Anführung der Wiedergabe von Franz Schmidts zweiter (Es-dur) Symphonie im Gesellschaftskonzert, unter Franz Schalks Leitung mit Schwung und Liebe, wenn auch nicht mit übergroßer plastischer Deutlichkeit zum erstenmal aufgeführt. Das imponierende Werk eines ungemeinen, ernsten, schwerblütigen Musikers; besonders in seinem zweiten Teil, der in zehn nicht nur überaus kunstvollen, sondern wahrhaft reichen und tonprunkenden Variationen Adagio und Scherzo aneinanderschmiedet und aus dem dann, nach einer lastenden fünfstimmigen Fuge, das Finale herauswächst, dessen Schluß einen (thematisch eroberten) Choral mit einer schon früher aufjubelnden Csardasvariation koppelt; ein seltsames Tonbild für den, dem es

eben zum Bild wird. Der Hauptsatz ist — besonders in der Aufstellung der Themen — ein wenig unkonzis, vielleicht übrigens nur im Beginn etwas „verinstrumentiert“; die Bläser- und Streichergruppen sind merkwürdig verschieden behandelt; die Streicher ganz meisterlich, die Bläser auffallend „dick“ und oft unvorteilhaft gelegt. Bei alledem ein Werk, das eingehende Betrachtung lohnt; schon des heiligen Ernsts seines Schöpfers wegen, der zu Wiens besten Musikern zählt, seiner Meisterandacht willen, die sich an sorgsamer Durchbildung jedes Takts nicht genug tun kann; wegen der Kraft seines Musikerwillens, die diesem Werke eine zweifellose Größe des Stils und manchen Teilen eine verschwenderisch reiche Gestaltung gegeben hat. Daß Schmidt keiner von den „strömenden“ Erfindern ist, beweist schon die Sparsamkeit seiner Produktion, die sicherlich mehr vom Willen als vom schöpferischen Drang beherrscht wird. Eine Produktion, die übrigens auch schon „in Vertrieb“ genommen und von denen, die Mahler oder Strauß nicht genug schmähen konnten, als die „bedeutendste seit Bruckner“ ausgespielt wird. Der verehrungswürdige Komponist ist schuldlos daran; aber es ist nicht uninteressant, einmal näher auf die Art der Musik einzugehen, die jetzt — speziell in Wien — als eine verkündet wird, die, im Gegensatz zu der bösen Moderne, die wahre Erbschaft der großen Meister anzutreten bestimmt ist. Es wäre lustig,

einmal Preise dafür auszusetzen, ob es jemanden gibt, der imstande wäre, unvorbereitet ein Tonwerk der erwähnten (nochmals: außerordentlich ernst und stilvollen) Tondichter oder gar nur eine Episode daraus als spezifisch „schmidtisch“ oder „prohaskasch“ zu agnoszieren. Ich glaube es nicht; schon deshalb nicht, weil die eigentliche musikalische Substanz dieser Werke eine mehr erworbene als gefundene ist; weil man in dieser Musik alles „beweisen“ kann. So wie es jetzt alkoholfreien Wein, nikotinfreie Zigarren, koffeinfreien Kaffee gibt, die genau so schmecken, wie die Naturerzeugnisse, so gibt es jetzt auch musinfreie Musik, die genau so schmeckt wie die echte; aber das süße Gift fehlt, das die Seele in Rausch versetzt. Sie ist nicht musisch; es fehlt ihr der Naturlaut, das Unmittelbare der Eingebung, sie wirkt wie auf künstlichem Wege hergestellt, nicht wie in wahnvollen, traumschweren Stunden des Außersichseins und des In sich findens empfangen. Deshalb eben läßt sich alles in ihr „beweisen“: wie vollendet diese Fuge gebaut, wie echt diese Polyphonie erzielt, wie fein koloristisch jene Episode, wie kraftvoll dieses Thema erfunden, gesteigert und kombiniert wird... Aber es ist ein Beweis fürs Auge. Kaum noch fürs Ohr und schon gar nicht für die Empfindung. Denn dort, wo Musik eigentlich beginnt, hört das Beweisen auf, läßt sich alles nur fühlen; und jeder Strich darüber ist müßig.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

An die Spitze des Bilderteiles dieses Heftes stellen wir im Anschluß an den Kappschen Artikel die Porträts von Franz Liszt und Robert Schumann. Im Jahre 1856 von Richard Lauchert gemalt, stellt das Gemälde Liszt als eleganten Weltmann der zweiten Blütezeit des Weimarer Hofes dar, während der Wegersche Stich das verträumte Antlitz Schumanns in Anlehnung an die bekannte Hamburger Daguerrotypie wiedergibt. Auch eine französische Karikatur, die sich auf Liszts Bemühungen um die Kunst Wagners bezieht, führen wir bei dieser Gelegenheit unsern Lesern vor. Sie stammt von Georges Villa.

Die zwei Partiturseiten der Originalhandschrift der Fünften Symphonie Beethovens, die den reichen Schätzen der Berliner Königlichen Bibliothek entstammen, gehören zu dem Aufsatz von Th. Müller-Reuter.

Der Todestag Anton Schindlers, des getreuen Famulus und Biographen Beethovens, jährt sich am 16. dieses Monats zum fünfzigsten Male.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRANZ LISZT
Gemälde von Richard Lauchert 1856



UoM



ROBERT SCHUMANN
Stich von Th. und A. Weger



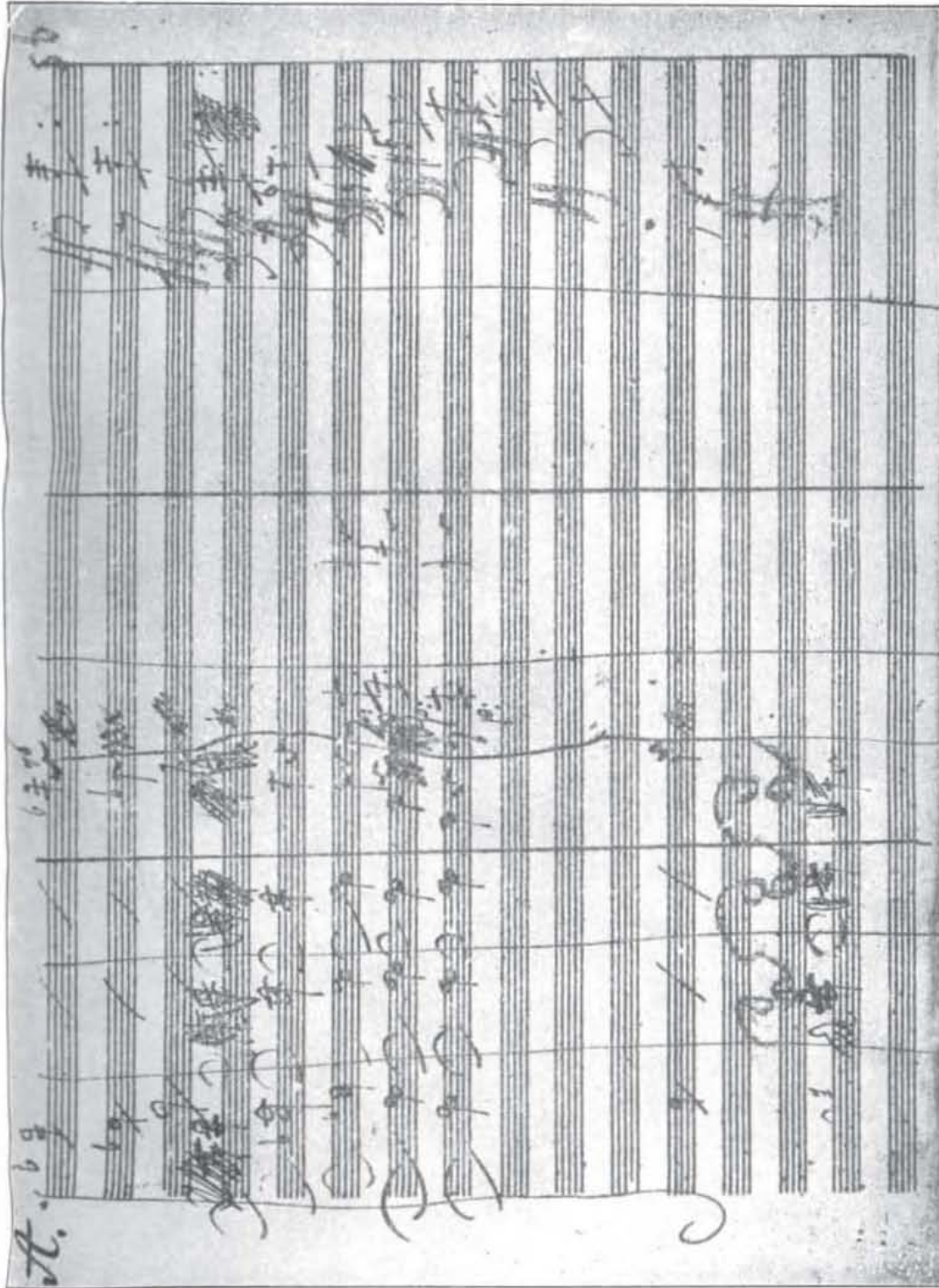
U of M



FRANZ LISZT
Karikatur von Georges Villa



UoM



EINE PARTITURSEITE DES ORIGINALMANUSKRIPTS
VON BEETHOVENS FÜNFTER SYMPHONIE





EINE WEITERE PARTITURSEITE DES ORIGINALMANUSKRIPTS
VON BEETHOVENS FÜNFTER SYMPHONIE



U of M



ANTON SCHINDLER
† 16. Januar 1864



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 9 · ERSTES FEBRUAR-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur Klänge und keine Sprache
noch Zeichen für Seelenzustände hätte!

Robert Schumann

INHALT DES 1. FEBRUAR-HEFTES

FRANZ BACHMANN: Der Tanz und die Grundlagen einer
sozialen Ästhetik

ADOLF CHYBINSKI: Die polnische Klaviermusik der Gegen-
wart

EMIL PETSCHNIG: Die Not der Bühnen-Komponisten

EDGAR ISTELE: Nochmals: Die Not der Bühnen-Komponisten

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Wolfgang Golther, Julius Kapp, Richard H. Stein, Wilhelm
Altmann, F. A. Geißler, Ernst Schnorr von Carolsfeld, Max
Burkhardt, Walter Dahms, Emil Thilo, Arno Nadel, Arnold
Schering

KRITIK (Oper und Konzert): Amsterdam, Berlin, Braunschweig,
Bremen, Brunn, Brüssel, Budapest, Dortmund, Dresden, Frank-
furt a. M., Graz, Hagen i. W., Halle a. S., Helsingfors, Karls-
ruhe, Kiel, Köln, Leipzig, London, Mainz, Mannheim, Moskau,
München, Nürnberg, Riga, St. Petersburg, Sondershausen,
Stuttgart, Tsingtau, Wien, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Hans von Bülow, Bleistiftzeichnung von
C. W. Allers (1892); Einladung zur Berliner Trauerfeier für
Hans von Bülow; Amalie Joachim, Büste von Elisabeth Ney
(1867); Joseph und Amalie Joachim (1863/64); Raoul Pugno;
Ysaye-Pugno, Karikatur von Albel Faivre

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DER TANZ UND DIE GRUNDLAGEN EINER SOZIALEN ÄSTHETIK

VON DR. FRANZ BACHMANN IN DRESDEN

Der Tanz im sozialen Leben der Völker bedeutet die erste Offenbarung geschlossener und — wie auch immer gearteter — stilisierter Empfindungskomplexe. In und mit der Musik bildet er den Ausgangspunkt der ersten künstlerischen Regungen der Volksseele. Tanzend und singend entäußert sich die Kinderschar der in ihr treibenden Lebenslust, und von Geschlecht zu Geschlecht erneuern sich die Reigentänze der Kinder auf den Frühlingswiesen, am Waldessaum. Bei den Völkern Afrikas, die es kaum zur ersten Kulturstufe gebracht haben, finden wir den Tanz, begleitet von Lärminstrumenten, zur Angabe des Rhythmus, oder von primitiven Melodien als ersten Ausdruck einer feiernden Gemeinschaft; tanzend umkreisen sie ihre Götzenbilder, tanzend opfern sie diesen, tanzend begehen sie ihre Kriegs- und Siegesfeste, ihre Hochzeits-, ihre Totenfeiern. Tanz und Musik dienen so den ersten dunklen Regungen und Ahnungen der Volksseele von einer sozial-ästhetischen Kultur. — Tanz und Musik finden sich, soweit meine ethnologischen Kenntnisse reichen, bei allen Völkern, und die Stellung, die Tanz und Musik einnehmen, läßt erkennen, daß das Streben nach einer sozialen Ästhetik als Ausdruck des religiösen, des nationalen und sonstwie beschaffenen feiernden Volksbewußtseins etwas in der Natur des Menschen Ruhendes und nicht künstlich Hineingetragenes ist. — Soweit wir rückwärts schauend in die Kulturgeschichte der alten Völker blicken können, finden wir hier dasselbe Verhältnis und können beobachten, wie die politischen und geistigen Führer des Volkes in kluger Erkenntnis Tanz und Musik bewußt in den Dienst des sozialen Lebens, der sozialen Ästhetik gestellt haben.

Tanz und Musik sind Schwesterbegriffe auf der ersten Stufe einer ästhetischen Kultur eines Volkes, wie aber auch auf der Stufe der Vollendung bei den Griechen der klassischen Zeit. Aber wir können beobachten, wie die Musik allmählich zum Oberbegriff wird. Dennoch kann man, die Jahrhunderte überblickend, sagen: Was von der Musik gilt, gilt auch vom Tanze. Dieselbe Kraft, aus welcher der Tanz geboren wurde, rief auch die Musik hervor, und umgekehrt. Musik und Tanz bildeten denselben Ausdruck, nur verschieden durch das Material der Darstellung. Die Entwicklung von Musik und Tanz ist nur zu verstehen in Beziehung aufeinander. Hatte die Musik in der ersten Periode griechischer Kultur einen ernsten, feierlichen Charakter, so auch der Tanz, der mit der Musik

9*

den Ausdruck der nationalen und religiösen Feste schuf.¹⁾ Die Griechen der klassischen Zeit verstanden unter Musik alles, was in der Bewegung, gleichviel ob diese sichtbar oder hörbar war, schön geordnet ist. (O. Fleischer, Neumenstudien.) Die ordnende, regelnde Bewegung selbst nannte man Rhythmus. Aristoteles schreibt von allen Sinnenwirkungen der hörbaren Bewegung am meisten ethische Kraft zu, weil sie an das Seelenbewußtsein (Pathos) nicht nur erinnere, sondern jenes teils erzeuge, teils widerspiegle. So traten unter dem Begriff Musik alle jene Künste und Wissenschaften zusammen, die es mit geordneten Bewegungen zu tun hatten und sie bildeten die musischen Künste im natürlichen Gegensatz zu denjenigen, welche, obwohl nicht ohne Rhythmus, sich nicht mit der Bewegung, sondern mit der unbewegten Materie zu schaffen machten, wie Architektur, Malerei, Bildhauerei. Musik wurde für die Griechen der Sammelbegriff für Bildung. Nicht Singen, Spielen, Tanzen können, hieß keine Erziehung haben.²⁾

Die Sprengung des griechischen Bildungsbegriffes,³⁾ die Scheidung von Tanz und Musik vollzog sich schon im zweiten Jahrhundert vor Christus. Die Musik wurde in engerem Sinne die musikalische Kunst. Die in der klassischen Zeit zurückgestellten enharmonischen, chromatischen Beziehungen der Töne zu einander machten sich geltend und bahnten den neuen melodischen Ausdruck an, der schließlich gegenüber dem Tanze Selbstzweck wurde. Als dann das Christentum einsetzte, gewann dieser rein musikalische Prozeß neue Nahrung und fand im Laufe der Jahrhunderte eine ungeahnte Entfaltung.

¹⁾ Die antike Kultur als eine wirkliche Volkskultur unterscheidet sich deshalb so vorteilhaft von der modernen, weil in ihr die musischen Künste wirklicher Ausdruck der Festfeiern waren. In den de tempore-Kompositionen der Kirche lebt dieselbe Tendenz noch heute, wenn auch schwach; Wagners Streben ging nach derselben Richtung. Aber wer folgt ihm? Die Pflege der musischen Kunst ist trotz allem bei uns eine einseitig ästhetische.

²⁾ Eine derartige Stellung und Schätzung von Musik und Tanz ist dem Bewußtsein des modernen Menschen fremd, und jener kann ohne Kenntnis des Charakters der griechischen Musik und Tanzkunst sich die Möglichkeit einer solchen Stellung im Banne moderner Kulturwerte kaum vorstellen. Wir sind in unserem ganzen Denken und Empfinden, das unsere unharmonische Stellung zu unserer Umwelt und Innenwelt widerspiegelt, darum auch weiter denn je entfernt, das Kulturideal der Antike zu begreifen und die Renaissance des Altertums zu erleben. Und dennoch liegt die Renaissance — nicht als Restitution, Nachahmung des Vergangenen, das natur- und entwicklungsnotwendig niemals wiederkehren kann — sondern als Vereinigung, Weiterbildung zusammengehörender, aber heute noch getrennter Kulturwerte auf dem Wege, der zu einer neuen Kunst der Gesamtheit führt. Darin wird die qualvolle Arbeit der letzten zwei Jahrtausende zu einer höheren Synthese von Körper und Geist zu gelangen streben, als Griechenland sie je besessen hat.

³⁾ Der auch noch die Beredsamkeit einschloß.

Freilich nicht mit einem Male verlor sich das antike ästhetische Bildungsbewußtsein in der christlichen Epoche. Aber es war ihm doch der Lebensnerv unterbunden. Neue Prinzipien standen allgewaltig im Vordergrund: Seele, Geist, Ewigkeit, Sittlichkeit auch gegenüber dem Feinde und anderes, — Prinzipien, die dem Griechen nicht fremd waren, vor deren Höhen und Tiefen ihn sein Lebensgefühl aber zurückhielt, vor deren Abgründen ihn schauerte. Die Kultur der Seele riß alles Interesse an sich und für den Körper blieb nur so viel Beachtung übrig, als er als Hülle und Höhle der in ihn gebannten Seele galt. In diesen Wandlungsprozeß der Vorstellungswelt ging nun auch der musikalische Wandlungsprozeß ein, und siehe: beide, die seelische Kultur des Christentums und die werdende Musik, schlossen sich eng zusammen. Die Musik in ihrer melodischen Gestalt diente dem seelischen Ausdruck des neuen Lebens; ihre Verbindung mit dem Körper wurde in dem Maße eine losere, je mehr sie sich mit dem Einseitigseelischen einseitig musikalisch entfaltete.

Für den Körper als Ausdrucksorgan, für den Tanz wurde diese lose und schließlich aufgehobene Verbindung und Beziehung von den schlimmsten Folgen, die heute offen zutage liegen. Die körperlichen Bewegungen im Tanze verloren mit der Musik den sie belebenden, spirituellen Faktor, und die Gefahr der Derbheit, der Verderbtheit des materiellen Instrumentes, des sich überlassenen Körpers, ist seitdem vom Tanze nie gewichen. Die Geschichte des Tanzes der europäischen Kultur ist darum mehr als eine Sittengeschichte zu betrachten, denn als eine Kunstgeschichte.

Die Nachwirkungen der griechischen musikalischen Ästhetik sind in der christlichen Epoche natürlich nicht mit einem Male geschwunden. Wir finden noch bis ins siebente Jahrhundert hinein körperlich-musikalische Darstellungen im griechischen Sinne. Anknüpfungen boten sich für den kirchlichen Standpunkt im Alten Testamente. David¹⁾ tanzte vor der Bundeslade, Mirjam sang und tanzte mit den Frauen Israels (II. Mos. XV, 20.), die Tochter Jephthas geht mit Pauken und Reigen dem siegreichen Vater entgegen, um von ihm dann geopfert zu werden (Richter XI, 34). Es muß das kirchliche Bewußtsein von heute ganz eigentümlich anmuten, wenn es erfährt, daß die Kirche des dritten Jahrhunderts von der Zeit an, da sie universellen Charakter anzunehmen begann, kirchliche Feste in den dem Gottesdienste geweihten Hause mit Musik und Tanz beging. Der Tanz war „ehrsam, sittsam, voll Zucht und Andacht“; er wurde geleitet von

¹⁾ Als ich vor Jahren in einem gräflich-protestantischen Hause in Südtalien lebte, lernte ich den Tischler des Hauses, der konvertiert war, kennen. Seine Konversion hinderte ihn aber nicht, seinen alten Neigungen nachzugehen, — zu trinken und zu tanzen. Ich machte ihm einmal darüber Vorstellungen. Schlagfertig erwiderte er: anche Davide a ballato . . . Das Wort ballare bedeutet im Italienischen tanzen; aus ihm entwickelte sich das Wort Ballade, das deutlich zeigt, wie im Bewußtsein des Volkes Musik und Tanz zusammengehört.

dem obersten Geistlichen selbst, dem der Name Praesul dafür gegeben wurde. Eingeführt wurde diese Weise durch Basilios Thaumaturgos, Bischof von Neocaesarea (244), der der griechischen Kultur und mystischen Ideenkreisen nicht fern stand. Wie in der Kirche, so wurde natürlich der Tanz auch außerhalb gepflegt; auf den Wegen zu den Gräbern der Märtyrer bewegte man sich unter Hymnengesang tanzend. In den Vigilien (den Vorabenden höherer Feste) wurde von den Christen vor der Kirch-
tür gesungen und getanzt. Basilius der Große fordert zum Tanz auf — weil auch die Engel tanzen —, sicher die feinsinnigste Idee, die später den Meistern der Renaissance den Pinsel führte und sie die wundervollsten tanzenden und singenden Engelgestalten schaffen ließ. (Melozzo da Forli, Raffael und andere.) Zwei Sekten in Nordafrika machen im vierten Jahrhundert den Tanz zu einer kultischen Feier. Aus dem Jahre 622 stammt eine Verordnung, wonach es den Priestern streng untersagt wird, den Tanz zu leiten. Der Tanz wurde als Nachahmung der Dionysusfeste gekennzeichnet. (Nach Böhme, Geschichte des Tanzes.)

Wir müssen gestehen, daß der Tanz in dem kirchlichen Ideenkreise eigentlich keinen Platz hat. Mit dem christlichen Prinzip war ihm die Seele genommen, die Seele entfremdet, die mehr nach transzendentalen Erscheinungsformen, als nach irdisch-ästhetischen Realisationen strebte. Dem letzten Reste von Musik und Tanz im Bannkreise der Kirche begegnen wir in der Prozession. Die Echternacher Sprungprozession rückt unserem Verständnis von hier aus näher.

Bei den Germanen sehen wir den Tanz im Dienste desselben Ausdrucksbedürfnisses bei nationalen und religiösen Feiern wie bei allen Völkern. Die Geschichte des Tanzes selbst können wir in Deutschland zurückverfolgen bis ins zehnte Jahrhundert. Wir erkennen hier eine doppelte Tanzart mit vielen Unterarten: den geschrittenen Tanz, der vielfach geschleift wurde, und den gesprungenen Tanz. Charakteristisch für beide Arten ist die individuelle Selbständigkeit der Tanzenden; jeder tanzt, wenn auch mit einem Partner, doch als Einzelindividuum, d. h. er blieb körperlich von ihm frei und vermengte sich mit ihm nicht zu einer plumpen unbeholfenen Masse,¹⁾ um Bewegungen nach Bärenart auszuführen. Nach einer Bemerkung bei Fischart fand bei den Geschlechtertänzen der Bürger im Mittelalter kein Umspannen des andern Teils statt; es war verboten. Entschieden zeigt sich in diesem Brauche ein gesunder ästhetischer und ethischer Sinn. Erst aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts lesen wir von dem Tanz des sich umschlingenden Paares.

Getanzt wurde im Mittelalter viel. Die Geschlechter, die Zünfte, die Bauern hatten ihre eigenen Tänze, entlehnten wohl auch einer vom

¹⁾ Vgl. den modernen Paarentanz, der die Bewegungen des Oberkörpers illusorisch macht.

ändern. Die Veranlassung zum Tanzen gaben wie überall die Feste des religiösen- und Naturlebens. Eine strenge Scheidung fand nicht statt. Heidnische Motive und Bräuche vermischten sich mit kirchlich-christlichen. Als Begleitung des Tanzes diente Gesang und Instrumentalmusik, ausgeführt von Pfeife, Flöte, Fiedel, Trommel (zumber), Dudelsack, Trompete (Zinken), — natürlich nicht von allen auf einmal. So manche Gesangsmelodie ist uns auf diesem Wege aus dem Mittelalter erhalten geblieben; einzelne Tanzmelodien wurden sogar Chormelodien. Die schöne Weise: „Nun singet und seid froh“ ist ursprünglich eine Tanzmelodie.

Als Tanzort wählte man den freien Platz auf dem Anger, unter der Dorflinde. Als im späten Mittelalter unter der Einwirkung der Mysterien- und Moralitätenspiele die Kirche der äußeren Darstellung des religiösen Inhalts durch den Körper und damit auch dem Tanze eine freiere Auffassung entgegenbrachte, fanden die Tänze vor der Kirche unter einem dazu aufgeschlagenen Zelte statt wie in den frühesten Zeiten. Die städtische Obrigkeit sorgte für Tanzräume in den Ratssälen. Im 16. Jahrhundert schlich sich vorübergehend der Brauch ein, dem Wirte um Geldes willen die Erlaubnis zu geben, Tanzstuben zu errichten. Die Erlaubnis wurde bald zurückgezogen. Die Menschen jener Zeit hatten bei allem robusten Wesen doch noch gesunde Instinkte!

Mir liegt hier nichts daran, eine Geschichte des Tanzes zu geben, sondern ich will nur das Verhältnis klar machen, in dem Tanz und Musik zu Volksleben, Volksfesten, Vorstellungen und Sitten des Volkes zu allen Zeiten gestanden haben, und möchte zeigen, wie die Summe der Lebensvorgänge, die sich mit dem Tanze verbunden haben, es wohl rechtfertigen und fordern, daß eine ernste Arbeit sich mit dem Tanz und seiner Reform beschäftigt, — heute besonders. Dem Tanze von heute fehlt jeder Wert. Die Bedingungen, die ihn schufen, sind geschwunden, die Seele ist aus ihm gewichen, die Musik ist als Tanzmusik meist trivial und gehört zur musikalischen Schundliteratur. Man tanzt aus Motiven, die mit Ästhetik, mit einem Lebensvorgange höherer Art nichts zu tun haben. Der Tanz ist verblödet. In der Empfindung eines gebildeten Menschen von heute ist der Tanz etwas, quod olet. Man kann es einem jungen Manne von heute nicht verdenken, wenn er der Fülle von Unsinnigkeiten, die im Tanze sich verdichten, den Rücken kehrt und den Verlockungen der Mütter, die zu Schwiegermüttern rangieren möchten, nicht folgt. — Das eigentliche Unheil des Tanzwuchers zeigt sich in den öffentlichen Tanzsälen. Man lasse nur einmal die Bilder des Sonntags-Tanzlebens in der Stadt vor sein Auge treten, — und es können diese Bilder einem jeden, der nur noch ein wenig Achtung vor der Würde und dem Wert des menschlichen Körpers hat, nur den tiefsten Schmerz verursachen. Der Spekulation von Gasthofbesitzern ist der Tanz und mit ihm die Grundlage einer ästhetischen Er-

ziehung der Jugend preisgegeben. Gasthofbesitzer bestimmen, welche Tänze und wie getanzt werden soll, welche Musik dazugemacht werden soll, — und entfesseln damit den Sexualismus. Wer die Geschichte des Tanzes kennt, weiß, daß es zu allen Zeiten beim Tanz nicht immer gerade keusch hergegangen ist; es wäre töricht, sich deshalb heute besonders zu ereifern. Aber eine solche systematische Ausnutzung der Jugendtriebe zu den niedersten Zwecken, wo jene zu wertvollen und Freude schaffenden Darstellungen geführt werden sollen, ist der heutigen Geschäftszeit vorbehalten. Wenn früher ein Austausch der Tänze zwischen den Kulturvölkern in Frankreich, England, Deutschland, Italien stattfand, so sind es heute die wilden Völker, die dem modernen Tänzer ihre Tanzformen übergeben. Welche Seelenverwandtschaft, welcher Mangel jedes ästhetischen Gefühls muß bestehen, daß ein junger Mensch seinen Leib derartig prostituiert! Man sagt, daß die Berliner Tanzmeister sich gegen die Verrohung der Tanzkunst zusammengetan haben. Welche Tat! Ich fürchte, es ist umsonst und trägt ihnen nur den Vorwurf der Prüderie ein. Die körperlich-ästhetische Eigenkultur unseres Volkes ist gleich Null. Besser kann es nur werden, wenn das Problem des Tanzes als eine der ersten sozialen und ästhetischen Fragen von weiten Gesichtspunkten aus zu lösen gesucht wird.

Über den Tanz herrscht heute in gebildeten Kreisen wie im Volke nicht die geringste künstlerische Anschauung. Der Tanz ist zum Mittel geworden, sich unter bestimmten Formen und Bewegungen gesellschaftlich nahe, oft bedenklich nahe zu treten. Das junge Mädchen, der junge Mann lernt in der Tanzstunde mit einer gewissen Eleganz die Beine vorwärts, rückwärts stellen und den Oberkörper dazu mit draufzusetzen, lernt die Beine schleifen, Sprünge machen, lernt sich ein wenig vorbeugen, hin- und hergehen, sich im Kreise herumdrehen, einen einzigen Rhythmus ad infinitum tanzend, springend, hopsend, schleifend wiederholen, dabei den Partner umschlungen haltend und mit sich schleppend. Nur das Akzidenz der jugendlichen Lust, das sich in diesen Formen äußern will, ist es, das diesem Gebaren einen gewissen Reiz verleiht. Man bedenke außerdem, in welchen Räumen — von Bier-, Wein-, Zigarren- und Schweißdunst und Staubluft erfüllt —, nach welcher schreienden Musik die Paare oft die Nächte hindurch sich drehen, so wird man zugeben, daß vom Standpunkte der Hygiene, der Ästhetik es unverantwortlich ist, die Triebe, die im Tanze Darstellung suchen, derartig unbeachtet zu lassen, daß sie entarten müssen und es zu sexuellen Erkrankungen ganzer Volksschichten kommen muß. Es ist höchste Zeit, daß die Gesellschaft, die Erzieher des Volkes, dann die Musiker in erster Linie das Problem des Tanzes wieder aufnehmen.

Es ist hier so gut wie alles noch zu tun. Nirgends ein prinzipieller Gedanke über den Tanz in der Gesellschaft, und von den Tanzlehrern ist nicht zu erwarten, daß sie die Kunst des Tanzes höher führen, als ihr

Geist reicht. Das Ballet des Theaters könnte die Möglichkeit bieten, ein Verständnis für den Tanz zu schaffen. Indessen wie soll es geschehen, wenn das Ballet selbst jegliches Verständnis von Tanz und Musik als einer neuheitlichen Sprache vermissen läßt und mit bekannten Akrobatenkunststücken, die in den Zirkus gehören, sich und das Publikum zu täuschen sucht? Ganz unkünstlerische Motive sind es, welche die Existenz des Ballets im Theater heute noch möglich machen. Wagners ganzen Grimm lockte dieses Ballet hervor, und was an ihm lag, das hat er getan, um dieses Gebilde zu entwerten. Richard Strauß komponiert den Tanz der Salome. Aber ist es nicht eine künstlerische Anomalie, auf die Tanzkunst des Theaters ein solches Werk zu setzen? Man kann von keinem Menschen verlangen, eine Sonate von Mozart zu spielen, der nicht die Elemente der Musik und des Klavierspiels kennt. Ich sah noch keine Salome-Tänzerin, die Musik und Tanz verstand, die mit ihrem Körper wie mit einer Melodie umzugehen wußte. Die beste Salome-Tänzerin, die davon etwas ahnte, mischte in ihren Tanz leider so sinnlose Nebenbewegungen, daß ich an ihrem Verständnis wieder irre wurde.

Wie kann es unter diesen Umständen zu einer Reform des Tanzes kommen? Durch eine Erziehung musikalisch-körperlicher Art, die prinzipiell ist. Anlehnung an bewährte und unbewährte Vorlagen hilft nicht viel. Roderich von Mojsisovics tritt in einem ziemlich leicht geschriebenen Artikel der Neuen Musik-Zeitung für eine deutsche Tanzkunst im Anschluß an alte Volkstänze ein. Die Erneuerung von Vergangenen kann nie die Gegenwart beleben. Aus der Geschichte des Tanzes ist ohne Zweifel viel zu erlernen. Neben mancher brauchbaren Form, die wohl eingefügt werden kann, ist hier vieles, was jeder Ästhetik widerspricht. Es ist vor allem nicht zu übersehen, daß die ganze Geschichte des Tanzes im Abendlande nur eine lose äußere Verbindung von Musik und Tanz zeigt, daß, während die Musik immer höhere Entwicklungsformen annimmt, der Tanz immer mehr entseelt wird und den Zusammenhang mit bedeutungsvollen Lebensvorgängen verliert. Ein bloßes Schwärmen für alte deutsche Tänze, die ihrem Ursprunge nach vielleicht gar noch ausländisch sind, bringt uns also nicht weiter.

Ich kann auch in der Tanzkunst von Elizabeth Duncan eine Lösung des Problems nicht erblicken. Elizabeth Duncan arbeitet nach dem Vorbild ihrer Schwester Isadora Duncan, der das Verdienst gebührt, der Gesellschaft die Augen geöffnet zu haben für die Schönheit des körperlichen Ausdrucks. Aber die Tanzkunst von Isadora Duncan ist keine prinzipielle Einheit von musikalischer und körperlicher Bewegung. Wenn Isadora Duncan zurückgreift auf die Vorbilder der griechischen Tanzkunst, die auf den Vasen in reicher Fülle zu finden sind, so ist dies der gleiche, wenn auch schönere Fehler, den andere mit dem Hinweis auf alte deutsche Tänze

begehen. Der von Natur ästhetisch wohlgeformte Organismus, über den Isadora Duncan verfügt, der die griechischen Bewegungen übernimmt, unterstützt und erweckt den Schein der wiederentdeckten griechischen Tanzkunst; — doch deren Prinzip ist nicht begriffen. Die Tanzstudien von Isadora Duncan stützen sich auf die Studien des Franzosen Del Sarte (1811 bis 1871), der als Schauspieler — durch ein Unglück am öffentlichen Auftreten verhindert — sich die Aufgabe setzte, die darstellenden Bewegungen des Schauspielers, seine Gesten nach bestimmten Gesetzen zu formen; im Anschluß an die griechischen Vorbilder fand er ein ganzes Vocabularium der Gesten, das aber, wie das meiste, was der französische esprit entdeckt, immer nur die Hälfte der Wahrheit ist. Das Agens der griechischen Tanzkunst, die Einheit dieser Bewegungen in Ton und Tanz als ein geschlossener Ausdruck seelischer Bewegung, blieb im Grunde unbeachtet. So lernte auch Isadora Duncan schließlich nur schöne Bewegungen neben einer schönen Musik darstellen. Ihre Tanzkunst ist ebenso richtig als falsch ohne Musik, wie mit Musik, ist etwas für sich Bestehendes, — hat mit der Renaissance der griechischen Tanzkunst nur die äußere Form gemein.

Es gilt demnach das Problem so anzufassen, daß von Anfang an in der Erziehung musikalische und körperliche Bewegungen miteinander gehen und einheitlich als die Auswirkung einer seelischen Urbewegung empfunden werden. Das wird in der rhythmischen Gymnastik von Jaques-Dalcroze gegeben. In der Einfachheit des Prinzips der rhythmischen Gymnastik liegt die ästhetische Belebung eines ganzen Volkes beschlossen, — eine Kultur, die Arm und Reich in gleicher Weise zugänglich ist und in dem sozialen Elend der Zeit eine erhebende und verklärende Wirkung auszuüben imstande ist. Jaques-Dalcroze sagt:

„Der Tanz ist die Kunst, Gemüts-Erregungen mittels rhythmisch geregelter körperlicher Bewegungen auszudrücken. Es ist nicht der Rhythmus als solcher, der den Bewegungen Ausdruck gibt, aber indem er sie regelt und ihnen Stil verleiht, d. h. ihre Wechselbeziehungen ästhetisch beeinflusst, erhebt er sie zum Mittel künstlerischen Ausdrucks. Es hat daher nichts Erstaunliches, daß seit Urzeiten der Tanz stets von Musik irgend welcher Art begleitet ist, der die Aufgabe obliegt, die Gebärden, Bewegungen und Stellungen rhythmisch zu regeln.“

Die Tanzkunst ist so zu begreifen als eine Verschmelzung rhythmischer Klänge mit körperlichen Bewegungen, wie die lyrische Musik als eine Verschmelzung von Wort und Klang. Das Prinzip der Übereinstimmung von Wortinhalt und Klanginhalt, das uns heute im Liede eine selbstverständliche Forderung ist, das für die musik-dramatische Kunst durch Wagner gewonnen ist, — dieses Prinzip der Übereinstimmung gilt es nun auch auf Körper und Klang anzuwenden. Der Reform Richard Wagners von Wort und Ton hat die weitere zu folgen von Körper und Ton.

In dem Augenblick, da sich uns dieses Prinzip erschließt, finden wir das disharmonische Verhältnis von Körper und Ton, über das wir aus

Unkenntnis der Beziehungen einfach dahingestolpert sind, für unmöglich und suchen für den Volkstanz wie für den Bühnentanz neue und wahre Formen. Sofort erhebt sich jetzt die Aufgabe, daß die Musiker, welche für den Tanz schreiben, zu allererst den Körper und seine Darstellungsformen bis ins Detail studieren. Es ist dies keine unbillige Forderung. Es wird dies für den Musiker ein unendlicher Reiz, wie ich dies an mir selbst erfahren habe, wenn er erst das Prinzip begriffen hat, zu forschen, zu empfinden, welcher seelische Ausdruck z. B. in einem langsamen Aufheben der Hand von unten nach oben, welcher in einem plötzlichen Aufheben liegt, und dann zu diesem Ausdruck das musikalische Motiv zu finden, das aus derselben seelischen Bewegung sich jetzt herleitet. Der Musiker, der jetzt für den Tanz arbeitet, wird nicht drauflos komponieren, indem er einen bestimmten Rhythmus im Auge hat und dabei an den Körper überhaupt nicht denkt, sondern für den Körper als für ein Instrument wie Cello oder Horn schreiben.

Wie der Musiker jetzt den Körper studieren muß, so hat umgekehrt der Tänzer die Musik zu kennen und „die Beziehungen des musikalischen Rhythmus zum plastischen Rhythmus“ auf das gewissenhafteste zu beachten. Mit der Forderung des musikalischen Tänzers beleuchten wir wie mit einem Blitzlicht das ganze dunkle Tanzgetriebe der Zeit. Es ist unmusikalisch, seelenlos, sinnlos. Der Tanz der Jugend sollte sein ein dargestelltes Volkslied. Kein Lied kann man singen, ohne es seinem Inhalt nach erfaßt zu haben, aber das Volkslied des Tanzes wird seelenlos geschrien, -- wird im wahren Sinne des Wortes mit Füßen getreten und zertreten. Die höhere Tanzkunst im Ballet sollte eine Symphonie der Bewegungen sein, aber schon der Gedanke dieses Verhältnisses von Symphonie und Ballet ist heute so fremd, so verpönt, daß er nicht weiter ausgeführt werden soll.

Erst mit der Erfüllung der Forderung des musikalischen Tänzers und mutatis mutandis des tanzenden Musikers wird die Aufgabe gelöst. Diese Forderung ist in der Kunst nicht unbillig —, sondern nur vergessen. Der Musiker lernt die Sprache des Körpers, des wundervollsten Instrumentes, das es gibt, in seinen verschiedenen Lagen kennen, um mit dieser Sprache die der Musik zu kombinieren, nicht wie ein Rechenexempel, sondern mit der Empfindung des Schaffenden sucht er diejenige Melodie, die der Körper singen kann, so wie er jetzt schon z. B. für die Violine violinmäßigmelodisch erfinden muß. An den Tänzer werden in Zukunft ebensolche Anforderungen gestellt werden, wie an den Sänger oder Instrumentalisten.




Zuerst müssen die allgemeinen musikalischen Bedingungen: Tonempfindung, Tonvorstellung, Rhythmus gegeben sein, ehe zu den spezifischen des Tanzes übergegangen wird. Dem Unkundigen mögen diese Forderungen lächerlich und unerfüllbar erscheinen. Die rhythmische

Gymnastik von Jaques-Dalcroze löst diese Aufgabe heute schon mit Kindern der Volksschule, — freilich Hopser werden hier nicht getanzt.

Ich will nun kurz der Frage nähertreten, wie das körperliche Material zur Darstellung im Tanze gespielt werden soll. Zunächst formal genau mit derselben Aufmerksamkeit wie der Sänger seine Stimme, der Klavierspieler seine Finger übt. Die Übungen erstrecken sich auf alle Organe des menschlichen Körpers, soweit sie bewegungsfähig sind. Wer mit einem billigen Witz die Sache abtun will, mag Nase und Ohr mit einbeziehen.

Als erste kommen Übungen für die Füße in Betracht. Die natürlichste Bewegung derselben ist der Schritt. Diesen gilt es, charakteristisch zu gestalten. Wir unterscheiden im Sprachgebrauch schon den schnellen, den langsamen, den schweren, den ernstesten Schritt und empfinden damit zugleich den Charakter des Gehenden. Diese Verschiedenheiten im Schritte bilden die ersten Übungen. Die Schüler gehen im gleichmäßigen, ruhigen Marschtempo, dann schneller, dann langsamer, dann abwechselnd auf ein gegebenes Zeichen schnell, ruhig, langsam. Dazu kommen dann die Nüancierungen dieser Maße in: *accelerando*, *ritardando*, *staccato*, *legato*, *portando*, *crescendo*, *diminuendo*. Der einfache Marschrhythmus von $\frac{4}{4}$ wandelt sich in $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ oder in $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$ usw. oder in punktierte Rhythmen:



Die Möglichkeiten der Variation des Schreitens sind unendlich viele und lassen den Musiker eine Fülle von Ausdruck ahnen. Beginnt das Schreiten mit einem Auftakt, vielleicht:  | $\underline{\quad}$, so wird die Bewegung und der Charakter des Schrittes ein anderer sein, als wenn mit dem schweren Taktteil  begonnen wird. Der Eindruck verändert sich, wenn wir diese beide Takte uns vorstellen, je nachdem im Piano, im Forte, im Adagio, im Allegro die Bewegung gemacht wird. Unterbricht eine Pause die Bewegung , so wird die Wirkung um so größer sein, je schärfer nach einer starken Bewegung der Gegensatz der zeitweilig aufgehobenen Bewegung einsetzt. Nachdem die Schüler diese Schrittbewegungen in verschiedenen Tempi und Rhythmen geübt haben, müssen sie sie auch auf Flächen verschiedener Art, ebenen, schiefen, auf Treppen usw. ausführen. — Ich überlasse es der Phantasie des Lesers, diese Bewegungsmöglichkeiten recht weit auszudenken und rate ihm, wenn er ihren Charakter empfindet, sie dann auch musikalisch-kompositorisch zu beleben.

Dem Arbeitsfeld der Füße steht gegenüber das Bereich der Arme und Hände. Die ersten bilden in gewissem Sinne den Grundton der Darstellung, den Baß, die letzteren die Obertöne, die Melodie; ihre Bewegungen sind leichter, freier. Der Fuß und sein Schritt ist der Natur der Sache nach immer auf die Erde, den Boden, das Feste, Schwere hingewiesen, Arme, Hände, Finger haben den freien Spielraum der Luft und dienen dem melodischen Prinzip. Hände und Finger sind wie ein singendes Organ des Körpers, das zu wunderbaren Ausdrucksfähigkeiten gelangt, wenn mit den Bewegungen der Hände der Ausdruck des Gesichtes, der Augen sich vereint. Ich persönlich empfinde eine Bewegung der Hand, wenn jene aus der ruhenden, herabhängenden Haltung langsam in gestreckter Form sich hebt, bis sie zu ihrer entgegengesetzten Stellung, sich nach oben streckend, gelangt ist, wie einen melodischen Gang nach oben, der mit dem Herabsinken der Hand in die erste Lage zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, wie:



Ein Motiv wie:



verlangt ein energisches Emporstrecken der Hände bei straffer Muskelanspannung. — Nicht erforderlich ist es, daß beide Hände immer dasselbe Motiv ausdrücken. Die zweite Hand kann sich im Gegensatz zur ersten stellen. Hat I eine aufstrebende Tendenz, so II eine hinabstrebende; wenn I ruht, kann II in leidenschaftlicher Bewegung sein. Mit diesen differenten Bewegungen vereint sich Haltung und Bewegung des Oberkörpers, der Beine, der Füße — letztere ausschreitend oder der eine Fuß vorgestellt, der andere zurückgesetzt — und unterstützen und vollenden den einen gewollten, zusammenhängenden Gesamtausdruck.

Dieselbe Gebärde, dieselbe Bewegung kann natürlich einen ganz verschiedenen Charakter haben, je nach dem Zusammenhang, in dem sie steht, je nach dem sich von Moment zu Moment wandelnden Seelenbilde, dem jene als Ausdruck dient. Genau so wie ein und derselbe Ton, dasselbe musikalische Motiv je nach dem Zusammenhang verschiedenen Charakter empfängt, so verhält es sich mit den körperlichen Bewegungen. Die Gebärde für sich allein ist wie ein musikalisches Motiv von beschränkter Bedeutung; sie empfängt erst Wert im Dienste des geschlossenen,

zusammenhängenden Ausdrucks. Das bloße körperliche Gebärdenspiel, wie es in der Pantomime sich zeigt, ist ein armseliger Zeitvertreib, der nicht die einfachsten Ansprüche künstlerischer Wahrhaftigkeit zu erfüllen vermag. Bei der Pantomime habe ich den Eindruck eines Spieles unglücklicher Menschen, denen die Sprache versagt ist! Unser Gebärdenausdruck hat mit der Pantomime und ihren äußeren Vorgängen nichts zu tun; er lebt mit der Musik, die Musik kündet mit ihm.

Die voranstehenden Ausführungen werden genügen, dem Leser Ziele und Mittel einer Reform der Tanzkunst in Verbindung mit der Musik klarzumachen. Es erübrigen nur noch ein paar Worte über den Inhalt der neuen Tanzkunst. Ich verglich oben den Tanz der Jugend mit dem Volksliede. Den Inhalt eines Liedes — sei es des einfachsten Volksliedes, sei es des großen Volksliedes: der Symphonie — bilden die beiden Pole seelischen Lebens: Lust und Leid in dem Reichtum ihrer Verbindungen mit den stets wechselnden Lebensvorgängen. Einen solchen Inhalt übernimmt der Tanz der Zukunft und stellt ihn dar, soweit ein körperliches Orchester dazu imstande ist. Die einfachen Volks- und Kinderlieder und -spiele (Schmetterling und Blume, Pferdchen und Kutscher) werden heute schon in Hellerau von den Kindern in der reizvollsten, sinnigsten Weise dargestellt. Es gibt kein wertvolles seelisches Motiv, das in den musikalischen Ausdruck sich ergießt, das nicht auch im Tanz sich äußern kann. Diesen Tanz erstreben wir als Grundlage einer Volkskunst, die nicht bloß die monotonen Rhythmen von Walzer, Polka, Quadrille, Menuett, im besten Falle äußerlich reizvolle Bewegungen (der Hanslick in der Tanzkunst) gibt, sondern als seelischer Ausdruck zu freien Rhythmen und stilisierten Bewegungen übergeht.

Dieses Ziel ist heute nicht mehr illusorisch, seitdem Jaques-Dalcroze in seiner rhythmischen Gymnastik die Grundlagen einer neuen musischen Bildung gelegt hat. Es gilt nur daran arbeiten. Man hat Jaques-Dalcroze in Scherz und Spott einen Tanzmeister genannt. Er ist es, aber in einem Sinne, den die Spottenden noch nicht verstehen, — er ist ein Musiker und Mensch, der den Blick für die Wirklichkeit nach Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks hat und die Wege zu einer ästhetischen Erziehung des Volkes anzugeben weiß.

Eine Erziehung zur Ästhetik kann meines Erachtens bei uns nur durch Musik und Tanz erreicht werden. Die darstellenden Künste werden auch in ihren einfachsten Erscheinungen nicht in dem Maße Allgemeingut des Volkes sein können, wie Tanz und Musik, die unmittelbar aus dem Menschen herauswachsen. Die darstellenden Künste der Griechen haben die musischen Künste zur Voraussetzung, wie denn die letzteren die eigentliche Basis des griechischen Kunstlebens bilden. Eine ungenügende

Kenntnis des griechischen Kunstlebens hat lange Zeit dieses Verhältnis verschleiert. Die darstellende Kunst wird, wie es in der Natur der Sache liegt, eine Kunst weniger Auserwählten sein; nicht selbst Volkskunst. Die musische Kunst ermöglicht jedem Gliede eines Volkes eigene, nicht übertragene Erregungen und Bewegungen künstlerischer Art, indem sie den Organismus des Menschen als das wertvollste Ausdrucksorgan, über das der Mensch verfügt, verwendet.

Eine kommende musikalische Kunst und Tanzkunst wird also in höherem Maße das Instrument des Körpers pflegen und üben, als es heute geschieht in der Epoche der blühenden Instrumentalmusik und der untergegangenen Tanzkunst. Zum ersten Male wieder wird nach Hellas Tagen das Volk selbst Basis und Teilhaber eines wirklichen Kunstlebens sein. Darum: Gebt zuerst dem Volke eine ästhetische Erziehung mit dem Urmaterial aller Kunst: Musik und Tanz — ihm zur Freude und zur Ahnung höherer Lebenszustände, und es werden mit ihr tausend Roheiten ethischer, sozialer, ästhetischer Art in Nichts vergehen.

DIE POLNISCHE KLAVIERMUSIK DER GEGEN- WART

VON DR. ADOLF CHYBINSKI IN LEMBERG

Die inneren Kunstzustände, die in Polen fast bis 1900 herrschten, haben verursacht, daß die polnischen Komponisten nur spärlich auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik schufen;¹⁾ auch die Opernproduktion war nicht gerade fruchtbar. Das Solo- und Chorlied sowie die Klaviermusik wurden dagegen aus leicht verständlichen Gründen immer mit besonderem Eifer gepflegt; hierin galten der Liederkomponist Stanisław Moniuszko und Frédéric Chopin als Muster. Man muß aber nicht meinen, daß Chopin auch in seinem Vaterlande sofort und ganz verstanden wurde. Die Einflüsse der klassischen und der romantischen Musik waren noch zu stark, als daß eine Chopin-Schule in Polen hätte entstehen können. Diese Art der Einwirkungen ist noch heute nicht ganz erloschen, obwohl sie fern von der Grundrichtung der polnischen Musik stehen. Dazu gesellte sich noch die seit etwa 1840 in ganz Europa verbreitete Modeströmung, aus Salon- und Virtuosen-Elementen bestehend und um nationale Tanzformen „bereichert“. Noch bis etwa 1900 war fast nur eine Seite der Chopin'schen Musik besonders willkommen, d. i. diese, in der er am polnischsten zu sein scheint. Wir denken natürlich an die Mazurken, Polonaisen u. dgl. Wenigstens hat diese Musik von Chopin den größten Einfluß auf die polnische Musikproduktion gehabt. Man schrieb sehr viele Nationaltänze, wobei man es sehr gut verstand, den galanten Salonstil mit robustem Folklore zu verschmelzen und diese Produkte mit virtuosem Glanz zu zieren; kernpolnisch war man immer. Leider gelang es nicht vielen, die eigentliche Bedeutung Chopin's als Komponisten der Scherzi, Balladen, Etüden, Präludien usf. zu ergründen und seine epochemachenden Neuerungen als Ausgangspunkt für neue Taten und Weiterbildungen zu betrachten. Erst zwischen 1890 und 1900 beginnt eine schnell wachsende, starke und tiefbegründete Bewegung, deren Gipfelpunkt die „Jungpolen in der Musik“ bilden.

Trotzdem kann man gewisse, wenn auch nicht bedeutende Einflüsse Chopin's auch in den Werken der älteren, teilweise noch heute lebenden Generation finden. Wir denken vor allem an Alexander Zarzycki (lies: Saschitzki; 1834—1895), Ladislaus Zeleński (geb. 1837), Josef Wieniawski (1838—1912; Bruder des berühmten Geigers) und Sigmund Noskowski (1846—1909). Zarzycki, der als Liederkomponist wohl

¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz „Über die jüngste polnische Orchestermusik“ in der „Musik“ (1911, 2. Augustheft).

das Beste geleistet hat, erfaßte glücklich den poetischen Zauber der Chopin'schen Mazurken; in seinem sehr gediegenen Klavierkonzert hört man etwas, was an Chopin gemahnt. Wieniawski, der feinsinnige Klavier-virtuose, hat die Mendelssohnschen und Chopin'schen Stilmerkmale vermengt und einige hübsche Tänze geschrieben; er betont leider allzuviel das Gefällige, auch dann, wenn er in Konzerten oder Sonaten eine ernste Miene zu machen beabsichtigt. Die Krakowiaken Noskowski's erfreuten sich immer großer Popularität dank der kräftigen, gesunden Rhythmik und der volkstümlichen Melodik, weniger wegen des von Chopin nicht beeinflussten, oft nur skizzierten oder gar überladenen Klaviersatzes. Zelenki erntete seine Erfolge in erster Reihe als Liederkomponist; auch seine Opern- und Orchesterwerke, teilweise auch Kammermusik, werden noch in Polen gespielt. Er schreibt verhältnismäßig wenig für Klavier (kleine Stücke, Variationen, zwei Sonaten [aus früherer Zeit] und ein Klavierkonzert). Die strengklassischen Formen und die Einflüsse von Mendelssohn und Schumann hat er in neuerer Zeit durch die Einwirkungen von Chopin und Wagner aufgefrischt. Trotz des feinsinnigen Eklektizismus versteht er seinen formfesten, klassizistisch-soliden und doch volkstümlichen Elemente mit vornehmen Allüren verbindenden Werken eine eigene Note aufzudrücken. Das sieht man besonders in seinen edlen Themen. Ich wage zu behaupten, daß in seiner Klaviermusik trotz großer Formvarietät den schönsten Platz kleine lyrische Stücke („Sechs Charakterstücke“) einnehmen.

Die eigentliche Chopin-Schule in Polen, richtiger gesagt: die neuere Zeit in der Klaviermusik, beginnt mit der Klaviermusik des leider allzu früh verstorbenen Liszt-Schülers Julius Zarembski (1854—1885). Seine Werke sind durchaus beachtenswert; auch Liszt hat sie geschätzt, wahrscheinlich deswegen, weil sie eine überaus glückliche Verschmelzung des Chopin'schen und des Liszt'schen Klavierstils bilden. Im Geiste Chopin's sind seine Tanz-Dichtungen entworfen. Seine Polonaise (fis-moll) ist überhaupt die bedeutendste, die in Polen nach Chopin geschrieben wurde. Es gibt auch keine bessere Bearbeitung der polnischen Tänze und Weisen, als die von Zarembski (vgl. seine „Danses galiciennes“, „Danses polonaises“, „A travers Pologne“). Die poetische Phantastik und das Plastische in ihnen hat Liszt so entzückt, daß er sie instrumentieren wollte. Die lyrischen Stücke neigen mehr zum Lisztschen Impressionismus. Als Harmoniker gehörte Zarembski zu den interessantesten Komponisten seiner Zeit. Es genüge, wenn wir auf die fast Debussy'schen Harmonieen seines op. 18 hinweisen; in seinen poetischen „Les Roses et les Épines“ (op. 13) hört man zuweilen direkt Skrjabin'sche Seltsamkeiten. Allerdings ist er von der Harmonik der Chopin-Liszt-Wagnerschen Richtung beeinflusst. Damit bringt er neue Elemente in die polnische Musik. Er starb jedoch zu

früh, um einflußreich zu werden, und es gab wenig Möglichkeiten, seinen geistvollen Werken ein Verständnis entgegenzubringen.¹⁾

Mit Zarembski ist in der Hauptsache die folgende (mittlere) Generation verwandt. Ihre Hauptrepräsentanten sind: Jan Ignatz Paderewski (geb. 1859, Schüler von H. Urban [in der Komposition] und Th. Leschetitzki), Henryk Melcer (geb. 1870, Schüler von Noskowski und Leschetitzki, feinsinniger Pianist und Pädagoge, Oratoriumsdirigent des „Warschauer Symphonie-Orchesters“) und Sigmund Stojowski (geb. 1870, Schüler von Diemer, Dubois, Massenet und Delibes; z. Z. Pianist und Konservatoriumslehrer in New York). Ebenso wie seit Chopin viele polnische Klavierkomponisten (z. B. J. Wieniawski, A. Zarzycki, J. Zarembski) sind auch die drei Genannten Klaviervirtuosen; und das verleiht ihren Werken eine entsprechende Note, womit ich aber nicht tadelnd sagen will, daß ihre Kompositionen lediglich Virtuosenmusik sind, sondern nur, daß in ihnen der glänzende technische Schliff anderen vorteilhaften Qualitäten bedeutend zur Hilfe kommt. Alle drei Komponisten haben als Virtuosen Klavierkonzerte geschrieben (Melcer zwei, Paderewski und Stojowski je eins). Diese Werke erinnern an die Form, die wir bei Grieg, Tschaikowsky, Dvořák, Saint-Saëns und anderen finden. Es steckt in diesen Virtuosenwerken echtes nationales Temperament, frische Erfindung und lebhafte Rhythmik, die besonders in den Schlußsätzen sehr wirkungsvoll ist. Im Aufbau sind diese Kompositionen ziemlich weit von der klassischen Form entfernt und nahe mit den Konzerten der genannten Größen verwandt. Sie weisen nicht direkt auf Chopin hin. Auch die Abstammung aller, oft glanzvoller Effekte läßt sich nicht bloß auf Chopin, sondern auch auf modernere Muster zurückführen. Dagegen sind besonders Paderewski und Stojowski in der Harmonik sehr oft von Chopin abhängig. Direkt auf Chopin's „Phantasie“ mit Orchesterbegleitung weist die „Phantasie“ von Paderewski hin; ich stelle sie höher als sein Klavierkonzert. „Polnische Rhapsodie für Klavier und Orchester“ von Stojowski gehört nicht zu seinen besseren Werken; in die slawischen Elemente mischen sich auch gewisse gallische Weichheiten hinein. Man bemerkt sofort, daß dem Wesen des Komponisten kleinere Formen viel mehr entsprechen.

Außer den Klavierkonzerten hat Melcer leider zu wenig publiziert: schöne Variationen über ein Lied von Moniuszko, wertvolle Transskriptionen über drei Lieder desselben Meisters und ein „Morceau fantastique“, voll von tragischer Wehmut, die Melcer oft überzeugend zu erfassen weiß. Diese Werke haben jedoch nicht in Chopin ihren geistigen Urheber, obwohl sie sich von nationalen Elementen nicht fern halten. In letzter Zeit strebt Melcer mehr einer modernen Richtung entgegen, was sich in apart und

¹⁾ Seine Werke erschienen im Verlag von B. Schott's Söhne (Mainz), Hainauer (Breslau), C. Simon (Berlin) und E. Augener (London).

originell wirkenden alterierten Harmonieen und äußerst sorgfältiger polyphoner Arbeit zeigt. Vielleicht hat ihn auch M. Reger in den Kreis seiner Ideen hineingezogen; seine Schwermut ist typisch slawisch. Sein Klaviersatz ist zwar nicht so geschmeidig und elegant wie der von Paderewski oder Stojowski, jedoch stellen ihn der absolut musikalische Wert und die zum Tiefsinn neigende Reflexion in die erste Reihe der polnischen Klavierkomponisten der Gegenwart.

Paderewski und Stojowski sind sich in kleineren Formen ziemlich ähnlich. Beide geben sich vornehm, lyrisch, effektiv; sie sind auch „national“, verschmähen aber zuweilen nicht die mondänen Gesten. Ihre Thematik ist edel, die Harmonik chopinisierend, aber nicht frei von moderneren Einwirkungen (Wagner und die Franzosen, teilweise auch die Russen). Im ganzen: eine kunst- und stimmungsvolle Klavierlyrik, die nie Gemeinplätze berührt, obwohl sie inhaltlich tieferem Schürfen fern steht. Ihr Vorzug ist herzliche Aufrichtigkeit und Grazie. Die Tanzformen scheinen Beide besonders zu lieben. Sie haben sie von Chopin übernommen und mit feinem Geschmack die poetische Stimmung des polnischen Dorfes erfaßt. Ihre Mazurken und Krakowiaken gehören zum Besten, was in dieser Art nach Chopin entstanden ist. Gut klingend und chevaleresk ist die Polonaise von Paderewski.

In der Bemeisterung der größeren Formen steht der letztere zweifellos höher als Stojowski: das beweisen uns seine schönen Variationen (op. 11, op. 16 No. 3, op. 23). Sie gehören zum Wertvollsten, was Paderewski geschaffen hat. Im allgemeinen sind die Grundsätze der klassischen Variationenform genau beobachtet. Die einzelnen Variationen kontrastieren miteinander: sie sind entweder lyrisch oder etüdenartig. In kunstvollen Fugen erreichen sie ein effektvolles Finale, das, wie alles bei Paderewski, auch klanglich hervorragend und interessant ist. In op. 23 ist die geschickte und geistreiche Verwendung der dissonanten Harmonieen hervorzuheben. Die dreiteilige Sonate, op. 21, von Paderewski, ist zweifellos die beste Sonate, die in Polen nach Chopin und vor Szymanowski geschrieben wurde. Man sieht zwar sofort, daß sie von einem Virtuosen stammt: das Kunstvolle im Klaviersatz, der Klang und der Elan sind tatsächlich staunenswert. Aber auch der musikalische Wert zeigt uns den Tondichter von guter Seite. Den straffen Aufbau, der jedoch fern von aller pedantischen Schematik steht, die thematische Arbeit und den fast überall einheitlichen Stil muß man anerkennen, obwohl der lyrische Charakter der Themen nicht überall die vorauszusetzende Monumentalität des Sonatensatzes fördert. Es ist das beste Werk, das von Paderewski überhaupt komponiert wurde.

Aus der älteren Generation seien noch einige Namen, die nicht ohne Verdienst um die polnische Kunst sind, genannt: H. Pachulski (von Chopin

und den Jungrussen beeinflußt), R. Statkowski (Komponist einiger lyrischer Stücke), H. Bobiński (zwei Klavierkonzerte), Josef Hofman (der berühmte Klaviervirtuose), M. Surzyński, P. Maszyński, M. Sołtys (Klavierkonzert), F. Szopski u. a. Das Hauptverdienst der älteren Generation, besonders aber Paderewski's, Stojowski's und Melcer's, ist die endgültige Begründung des modernen klavieristischen Stils (im Geiste Chopins, Liszts und Rubinsteins) in der polnischen Musik. Das verleiht ihnen schon eine wichtige Stellung in Polen.¹⁾

Die jüngere Generation hatte deswegen eine erleichterte Aufgabe, obwohl sie einem anderen Ziel entgegenstrebte: der Regeneration der Orchestermusik in Polen. Damit hat sie dank hervorragenden Talenten einen großartigen, segensreichen Umschwung hervorgerufen. Wir denken an Mieczysław Karłowicz (1876–1909), Gregor Fitelberg (geb. 1879, der beste polnische Kapellmeister), Ludomir Rózycki (lies: Ruschitzki, geb. 1883, Schüler von S. Noskowski und E. Humperdinck, Konservatoriumslehrer in Lemberg) und Karol Szymanowski (geb. 1883, Schüler von S. Noskowski; der bedeutendste polnische Komponist seit Chopin). Die beiden Erstgenannten sind fast ausschließlich Orchesterkomponisten. Für unser Thema kommen nur Rózycki und Szymanowski in Betracht. Während Szymanowski ebenso als Klavier- und Orchester-, wie auch als Kammermusik- und Liederkomponist gleichwertig Bedeutendes schafft, liegt Rózycki's Hauptstärke in der Orchestermusik und Oper. Dank seinem Talent aber erhebt sich Rózycki über die meisten jüngeren polnischen Komponisten. Beide haben der polnischen Klaviermusik neue Elemente zugeführt. Nicht an klaviertechnische Probleme denke ich (siehe jedoch unten bei „Szymanowski“), sondern an die stilistische Richtung und an die Formen.

Sie haben vor allem die Behauptung Hans von Bülow's, daß die Richtung Chopin's entwicklungsfähig sei, bestätigt. Direkt von Chopin sind sie vorwiegend nur in ihren ersten Werken abhängig, in den späteren dagegen entfalten sie vollkommen ihre individuellen Züge. Zuerst übernahmen sie die Chopin'schen Formen (außer den Tanzformen, die sie gar nicht kultivieren). Nachdem sie jedoch diese zur Blüte gebracht hatten, erwies sich als Notwendigkeit der individuellen Weiterbildung einerseits die Auflösung derselben oder die Anknüpfung an die klassische Richtung. Schon heute läßt sich in dieser Beziehung die Existenz von zwei „Parteien“ in der polnischen Klaviermusik feststellen. In bezug auf Talent kann man in Rózycki und Szymanowski gewissermaßen deren Häupter sehen. Freilich kann man eine positive Scheidung dieser Gruppen nicht

¹⁾ Die Werke von Melcer, Paderewski und Stojowski sind in folgenden Verlagen erschienen: Piwarski & Co. (Krakau), Gebethner & Wolff (Warschau), L. Doblinger (Wien), C. F. Peters (Leipzig), O. Junne (Leipzig), Bote & Bock (Berlin), B. Schott's Söhne (Mainz), E. Augener (London).

durchführen. Auch die nationalen Merkmale sind hier nicht maßgebend. Allen hier in Betracht kommenden Talenten ist im Gegensatz zu älteren Generationen die Individualisierung, ob in größerem, ob in geringerem Maße, eigen.

Die von Szymanowski, Rózycki und Genossen am meisten kultivierten Formen sind: Sonate, Fuge, Variation, Phantasie, Ballade, Impromptu, Etüde, Nocturne, Prélude.

Rózycki hat bis jetzt nur für kleine Formen Vorliebe geäußert. Eine Ausnahme bildet die „Ballade“ für Klavier und Orchester (op. 18)¹⁾. Sie ist im Geiste der Chopin'schen Balladen konzipiert und zeichnet sich durch frische Erfindung und durch Kenntnis der zur Charakteristik dienenden Klangeffekte aus. Das poetisch-nationale Element, die Dorf- und Märchenstimmung, das Heldenhafte und Intime wechseln kaleidoskopartig miteinander. Eben solches finden wir in seinen „Präludien“ und „Nokturnen“ (op. 1—3) und in den sich ihnen nähernden drei Klavierskizzen (op. 15: Légende, Mélancholie, Poème). Es ist eine zarte, edle und stimmungsvolle Musik, die vom Herzen strömt und alles Reflektierende vermeidet. Viel höher aber stehen Rózycki's „Impromptus“ (op. 6), überhaupt das beste, was Rózycki für Klavier komponiert hat. Zu derselben Stimmungssphäre gehört seine sich durch besondere Ausdruckskraft und Feinheiten der Seelenmalerei auszeichnende „Fantasie“ (op. 11). Das Märchenhafte, das den symphonischen Dichtungen Rózycki's eine besondere Note verleiht, finden wir in dem Richard Strauß gewidmeten op. 4, „Im Spiel der Wellen“ (nach Böcklin), und in seinem letzten Opus „Balladine“. Beide Werke sind gewissermaßen kleine symphonische Dichtungen für Klavier. Die Musik ist durchaus poetisch und innig; man versteht sie auch ohne „Programm“. Trotz der eminent lyrischen Beanlagung des Komponisten sind besonders seine größeren Klavierwerke eine Art al fresco-Malereien. Eben in ihnen sieht man, daß wir einen hervorragend begabten Orchesterkomponisten vor uns haben. Rózycki's Werke erfreuen sich einer großen Popularität in Polen. Wegen seiner symphonischen Begabung und wegen der Übertragung der nationalen Helden sagen auf die Musik, auch wegen seiner allgemeinen Richtung, kann man in Rózycki den polnischen Sibelius oder Rimsky-Korssakoff sehen.²⁾

Eine ganz andere Persönlichkeit ist dagegen Karol Szymanowski. Er ist bzw. war mit Chopin's Geist noch mehr verwandt. Das beweisen die „9 Präludien“ (op. 1) und die „4 Etudes“ (op. 4), mit denen er begonnen hat. Ihnen folgten zwei Variationenwerke (op. 3 und op. 10), die mit der ersten Sonate (c-moll) und der „Phantasie“ ein genügend klares Licht auf

¹⁾ Trotz der Opuszahl eins der früheren Werke.

²⁾ Rózycki's Klavierkompositionen erschienen bei Albert Stahl (Berlin) und Piwarski & Co. (Krakau).

den Entwicklungsgang seiner bedeutenden Persönlichkeit werfen. Neben Chopin sind die Beeinflussungen durch Liszt, Brahms und teilweise Skrjabin und R. Strauß kaum zu übersehen. Trotz alledem gehören diese Werke zum Bedeutendsten, was auf dem Gebiet der Klaviermusik in den letzten Jahren überhaupt entstanden ist. Denn in ihnen zeigt sich schon der zukünftige Meister der zweiten Sonate (op. 21), die von dem opuslosen „Präludium und Fuge“ stilistisch angekündigt wurde. Das Genie Szymanowski's hat ihm erlaubt, auch in Erstlingswerken einen Eklektizismus zu vermeiden. Und wenn er sich als Chopin-Jünger bekannte, wenn er die „slawische Wehmutsträne“ hie und da zum Ausdruck brachte, wenn er einen feingeästelten Klaviersatz in der Art von Chopin geist- und geschmackvoll schrieb, so hat er doch in ihnen ein eigenes Gesicht gezeigt. Hans von Bülow hat wie gesagt einmal geschrieben, daß der Chopin'sche Stil durchaus entwicklungsfähig ist. Szymanowski ist sein konsequentester Fortsetzer. Er gestaltet nämlich den Satz Chopins auf polyphone Weise, indem er ihn mit Errungenschaften der modernen Harmonik bereichert; er macht besonders die Mittelstimmen viel lebendiger. Schon in den Präludien hat er das durchgeführt; manchmal ging er in seinem Verfahren sogar zu weit, so daß der Klaviersatz darunter zu leiden schien. Später ist dieser ganz durchsichtig, klar und auch in rhythmischer Beziehung vielseitiger geworden. Es muß hier bemerkt werden, daß seine Harmonik, die oft an Reger oder gar an Schönberg gemahnt, schon in einzelnen Präludien und Etüden im Keim enthalten war, ehe er noch von den beiden deutschen Tondichtern etwas kennen gelernt hatte. Auch nicht auf Regers Einfluß ist Szymanowski's durchaus polyphone Satzweise zurückzuführen. „Ich war erzogen in einer musikalischen Atmosphäre, in der nur Bach, Beethoven und Chopin das erste Wort hatten“ — hat er einmal geschrieben. Hier ist auch die Quelle seiner Kunst zu suchen. Zweifellos haben auch Wagner, Strauß, Brahms und Reger später eingewirkt, und das war für einen Geist, wie es Szymanowski ist, von anregendster Bedeutung. Von Anfang an war er „der absolute Musiker“, der mit einem Programm den Zuhörer nicht zu belästigen wünscht, obwohl er auch literarische Anregungen auf sich wirken ließ. In der heutigen antiliterarischen Bewegung in der Orchestermusik nimmt er dank seinem Talent eine hervorragende Stellung ein. Ihn interessiert das Problem der musikalischen Form. Mit peinlichster Selbstkritik und einer klaren, gesunden Anschauung ausgerüstet, hat er in der allgemeinen Strömung der sogenannten Formenfreiheit kein Heil für die Musik der Zukunft gesehen. Darum ging er von den klassischen Formen aus, indem ihm die letzten Werke Beethovens die ersten Anregungen gaben und das Regersche Verfahren ihn darin bekräftigte. So entstanden seine Zweite Symphonie und seine Zweite Klaviersonate. Jetzt scheint mir

Bülows Spruch — daß zur Ergründung (auch in technischer Hinsicht) des letzten Beethoven die Bewältigung der Chopin'schen Werke notwendig sei — doch nicht so paradox zu sein. Szymanowski hat sich nicht nur als überzeugender Form-Erneuerer, sondern auch als Polyphoniker ersten Ranges gezeigt. Er schreibt gerne Fugen, die so macht- und erfindungsvoll sind, daß sie neben den Fugen moderner deutscher Meister als Muster der neuen Fugen gelten dürfen. In der Sonaten-Fuge mit fünf Themen und besonders in den Sonaten-Variationen leistet er Wunder in der thematischen Arbeit. Eine wahre Gottesgabe ist ihm dabei behilflich: die tiefe und phantasievolle Erfindung, gekennzeichnet durch die rassige, edle Schönheit, in der sich die tiefe, oft reflektierende Gedankenfülle (nach deutschem Muster) mit der echt slawischen Unmittelbarkeit des Ausdrucks und mit impulsivem Elan verbindet.¹⁾

Um diese Meister der jungpolnischen Musik gruppiert sich in mehr oder weniger großem Abstand eine Reihe von respektablen Talenten, die schon manches Erfreuliche geleistet haben. An erster Stelle sei Franz Brzeziński (Schüler von Reger, Riemann und Nikisch) genannt. Auch er neigt zu klassischen Formen, wie es seine Klavierwerke (Suite, Variationen, Ein Triptychon [drei Präludien und drei Fugen], Klavierkonzert, Tokkate) beweisen. Er verbindet äußerst glücklich das volkstümliche Element mit streng kontrapunktischen Formen.²⁾ Große Hoffnungen, gestützt durch Sinn für polyphone Erfindung, haben die Präludien und eine Sonate des jugendlichen Apollinary Franz Szeluta (Schüler von Noskowski und Godowski) erweckt. Viel Bedeutenderes leistet er jedoch in der Kammermusik. Der Klaviervirtuose Ignaz Friedman (Schüler von Leschetitzki und Riemann) hat eine Menge von flotten, echt klaviermäßigen und effektvollen Klavierstücken bei verschiedenen Verlegern veröffentlicht, die vorwiegend zur besten Salonmusik gehören. — Noch einige Namen sind ergänzungshalber zu nennen: Hedwig Sarnecka (ein schönes Talent, dessen Variationen in es-moll tiefe Gedanken enthalten), Heinrich Opienski (der jedoch fast ausschließlich Orchestermusik schreibt), Stanislaus Lipski (in der Art von Friedman), Helene Lopuska (Klaviervirtuosin), Boleslaus Wallek-Wallewski (eine Sonate im Manuskript) und andere.

Wie wir sehen, gibt es in Polen eine Reihe von Klavierkomponisten, denen allen man künstlerischen Ernst, Können und Begabung nicht absprechen kann. Szymanowski's Werke bilden die Krone; dank ihnen darf man von der polnischen Tonkunst sagen: „Introite, nam et hic dei sunt.“

¹⁾ Szymanowskis Werke sind bei Albert Stahl (Berlin), A. Piwarski & Co. (Krakau) und der Universal-Edition (Wien) erschienen.

²⁾ Brzeziński's Kompositionen sind von denselben Verlegern herausgegeben worden.

DIE NOT DER BÜHNEN-KOMPONISTEN¹⁾

VON EMIL PETSCHNIG IN WIEN

Alle Jungen sollten — einmal jegliche Eifersucht und jeglichen¹⁾ Neid, die leider unter den Musikern so sehr herrschen, beiseite lassend — sich mit der von Dr. Robert Konta in seinem „Aufruf“ propagierten Idee befreunden, wenn auch ihr Urheber bisher noch keine positiven Vorschläge gemacht hat. Zwei Köpfe denken mehr als einer, und vielleicht ergibt ein weiterer Gedankenaustausch Grundlagen, auf denen sich das Gebäude praktisch aufführen ließe. Zustimmen möchte ich Dr. Edgar Istel, daß nicht bloß die Anhänger der ernsten, sondern auch die der leichten Muse in den Bund Aufnahme finden sollen; denn, wie er richtig sagt, letztere bringt das Gold, ohne dessen Beihilfe nun einmal nichts bestehen kann. Den vorgeschlagenen Anschluß an den „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ finde ich jedoch solange nicht möglich, als dieser gemäß seiner Satzung nur Mitglieder aufnimmt, die bereits mit wenigstens einem Werk an einer größeren Bühne dreimal aufgeführt wurden. Wohl soll diese Bestimmung eine Auslese herbeiführen; ob sie ihren Zweck jedoch so sicher erreicht, darüber maße ich mir kein Urteil an. Gewiß aber ist, daß, wer diese Bedingung zu erfüllen vermag, ohnehin schon einen tüchtigen, ja den entscheidenden Schritt auf dem Wege in die Öffentlichkeit getan hat, daher als beatus possidens an den Bestrebungen des zu gründenden Vereins nunmehr wenig und an ihrer Förderung gar kein Interesse haben wird. Und ob der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ noch namenlosen Komponisten zuliebe jenen Punkt fallen zu lassen bereit wäre, ist zumindest zweifelhaft. Möglich aber wäre es immerhin, daß dieser oder einer der anderen größeren musikalischen Verbände sich in der Form eines Zweigunternehmens die Gründung der Anstalt angliedert, die ich im folgenden vorschlagen und zur gefl. Diskussion stellen möchte.

Ich meine damit die Einrichtung einer nach dem Muster des „Lektorates deutscher Dramaturgen“ vorzunehmenden ähnlichen Prüfungsstelle für musikdramatische Werke. Über den praktischen Einfluß des genannten Institutes auf die Gestaltung der Novitätenspielpäne ist mir zwar nichts Näheres bekannt; ich weiß nur, daß daselbst auf Wunsch auch Operntexte und (natürlich gegen dementsprechend höheres Honorar) Partituren geprüft werden; vielleicht ließe sich sogar dies bereits bestehende Unternehmen durch grundsätzliche Berücksichtigung der musikdramatischen Produktion ausbauen, was natürlich die Heranziehung spezieller Kenner dieses Gebietes

¹⁾ Vgl. die Ausführungen über dasselbe Thema in der „Musik“, 2. November-, 2. Dezember- und 2. Januarheft des laufenden Jahrganges. Red.

erforderte. Daß dieses Institut mit größeren Agenturen, Verlegern und Theaterdirektionen Fühlung haben muß, ist selbstverständlich, und wenn man dem vielleicht nicht unberechtigten Einwande begegnen dürfte, daß sich insbesondere die Letztgenannten wenig um sein Wirken bekümmern werden, so möchte ich sagen, daß es bei guter Führung in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem geschätzten Faktor werden könnte. Dazu braucht es bloß auf zwei bis drei Erfolge hinweisen zu können, die auf sein Gutachten hin erzielt wurden, und die Kunden kommen von selbst; denn jedermann sucht gerne ein Geschäft auf, wo er sicher ist, gut und reell bedient zu werden. Die Prüfungsgebühren dürften wohl nicht hoch gegriffen sein, um auch dem armen Künstler die Möglichkeit zu bieten, sich der Einrichtung zu bedienen. Dafür aber bezöge sie von allen Aufführungen oder Inverlagnahmen eines durch ihre Vermittlung zur Aufführung kommenden Werkes einen wenn auch bescheidenen Prozentsatz, den der Autor im Glücksfalle des An-die-Öffentlichkeit-Kommens auch jetzt einem Agenten zahlen muß; nur daß sich diese Beträge nicht wie bisher zersplittern, sondern in eine Kasse fließen würden. Diese wäre damit in den Stand gesetzt, das Unternehmen in immer größerem Umfange zu betreiben und, worauf es Dr. Konta vor allem und mit Recht anzukommen scheint, den noch Namenlosen Vorschüsse auf den zu erwartenden Tantiemenanteil zu geben. Damit könnten diese die gewiß beträchtlichen Kosten der handschriftlichen Vervielfältigungen der Partitur, der Klavierauszüge und Stimmen begleichen, ohne eventuell in Wucherhände zu geraten.

Einiges Betriebskapital bei einer Neugründung wäre freilich vonnöten, ebenso für den Anfang eine wirksame Reklame. Doch kann deren Beschaffung einer im geschäftlichen Teile, der dem künstlerischen an Wichtigkeit nicht nachsteht, gewandten Persönlichkeit gewissen nicht ausbleibenden Gegenströmungen zum Trotz meines Erachtens wohl kaum so ernstliche Schwierigkeiten bereiten, daß das Zustandekommen dieses „Lektorates für Musikdramatik“ in Frage gestellt wäre; zum Schaden unserer deutschen Opernproduktion, die ohnehin gänzlich am Boden liegt und dringend der Auffrischung durch neue, wahre Talente bedarf.

NOCHMAL: DIE NOT DER BÜHNEN-KOMPONISTEN

VON EDGAR ISTELE IN BERLIN-WILMERSDORF

Das Thema, das Willy von Moellendorff in Heft 8 der „Musik“ erklingen läßt, ist mir nach meinem Artikel im zweiten Dezemberheft in mancherlei privaten Zuschriften variiert worden: „Was hilft uns unaufgeführten Bühnenkomponisten der ‚Verband deutscher Bühnenschriftsteller‘, der doch nur großstädtisch aufgeführte Autoren aufnimmt?“ Als Antwort auf diese Frage diene folgendes: Eine Macht — und darauf kommt es an! — sind lediglich die namhafteren und also bereits aufgeführten Autoren; setzen diese als Organisation den Direktionen gegenüber ihre Forderungen durch, so kommt das auch den unaufgeführten Autoren direkt oder indirekt zugute. Belastet sich aber der Verband mit der unabsehbaren Fülle von unaufgeführten oder minder durchgedrungenen Autoren, dann schleppt er ziel- und zwecklos einen Haufen Dilettanten mit, die seine Arbeiten nur stören und niemals fördern können. Selbstverständlich ist „Dilettant“ und „unaufgeführter Autor“ nicht stets dasselbe; unter den unaufgeführten Autoren befinden sich gewiß auch manche Könnner. Wie aber soll man die Spreu vom Weizen sondern? Nun, da über Wert und Unwert eines unaufgeführten Dramas niemals ein endgültiges Urteil sich erzielen läßt, so verlangt man eben eine individuelle Kraftprobe, ehe man den Autor der genossenschaftlichen Förderung für wert hält: Wer es durchgesetzt hat, in einer Großstadt mindestens dreimal aufgeführt zu werden, hat eine solche Kraftprobe geleistet. Ist er trotzdem (was selten vorkommt) ein Dilettant, dann kann ihn die Aufnahmekommission ablehnen. Im übrigen: „Schutzverwandter“ — d. h. außerordentliches Mitglied ohne Stimmrecht, aber mit Anspruch auf Rechtsschutz — kann auch nur derjenige werden, der irgendwie sonst einmal mit einem Werk aufgeführt wurde. Unaufgeführte Autoren haben prinzipiell keinen Zutritt. Gewiß erscheint dies Außenstehenden als grausam; aber ohne etwas gesunden Egoismus kommt weder ein Individuum noch eine Organisation vorwärts. Nebenbei: Die Vertriebsstelle steht zwar unter der Kontrolle des Verbandes, ist aber sonst durchaus selbständig. Mitglieder und Schutzverwandte zahlen keine Prüfungsgebühr.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 80. Jahrgang, No. 28 bis 39 (10. Juli bis 25. September 1913). — No. 28. „Hermann Goetz“. Von Edgar Istel. „Des unerbittlichen Schicksals Tücke hat es gewollt, daß gerade die beiden Tondichter, die am fähigsten gewesen wären, die deutsche dramatische Musik nach Richard Wagners Tode auf den einzigen zunächst gangbaren Weg zu leiten, rasch hintereinander in der Blüte ihres Schaffens noch vor des Meisters Heimgang allzufrüh abberufen wurden: Peter Cornelius und Hermann Goetz. Beiden eigen ist das unvergängliche Verdienst, trotz des alle Zeitgenossen blendenden Glanzes jener faszinierenden Persönlichkeit ihr eigenes Ziel fest im Auge behalten, ihre eigene Individualität treu bewahrt zu haben, nicht indem sie die Augen schlossen vor dem gewaltigen Siege des Genies; marschierten sie auch getrennt von dem mächtigen Heerführer, ihre Schlachten schlugen sie vereint mit ihm, und unter seinem Zeichen steht der Sieg. Das köstliche Vermächtnis aber, das sie der Zukunft hinterließen, heißt der Ausbau der modernen komischen Oper, als deren Marksteine uns Cornelius' ‚Barbier von Bagdad‘ und Goetzens ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘ zu gelten haben. . .“ — No. 29. „Sigmund Kolisch und Franz Liszt“. Von Rudolf Felber. „Franz Liszt, der, als Mensch gleich groß wie als Künstler, gerne die Gelegenheit ergriff, Hilfsbedürftigen mit Rat und Tat beizustehen, hat unter vielen anderen auch dem bekannten und seinerzeit hochangesehenen vormärzlichen Schriftsteller und Feuilletonisten Sigmund Kolisch wirksame Unterstützung angedeihen lassen. Aus der Schar dieser vielen hebt Kolisch sich dadurch sehr vorteilhaft hervor, daß er seinem edlen Freunde zeitlebens treue Dankbarkeit bewahrte. . .“ — „Die Notenschrift der Blinden“. Von Richard Hauptvogel. — „Friedrich Gernsheim“. Eine Geburtstagsplauderei von K. Schurzmann. „. . . Gernsheim gehört zu den sehr seltenen Künstlern, welche selbst schaffend auch unterrichten wollen und — können, und aus diesem Grunde ist er für die Kunst in zweifacher Beziehung wertvoll. . .“ — No. 30/31. „Zu Beethovens Plan einer Ausgabe seiner sämtlichen Werke“. Von Max Unger. Über ein Ende 1822 oder Anfang 1823 bei Tobias Haslinger in Wien erschienenen Heft Klaviersonaten, das den Anfang einer Gesamtausgabe darzustellen scheint, über deren Fortsetzung nichts bekannt ist. — „Die Musik des Futurismus“. Von Georg Kaiser. „. . . Wir sprachen bis auf den heutigen Tag von einer Tonkunst und wußten wohlweislich die Grenzen festzustellen, wo ein Ton aufhört, Ton zu sein, und anfängt, zum Geräusch zu werden. Aller Voraussicht nach wird noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Lärm und das Geräusch als Ton empfunden und der bisher für einen Ton gehaltene Klang in das Reich des Unlebendigen, Gewesenen verdammt werden. . .“ — No. 32/33. „Richard Wagner und das allgemeine Männergesangsfest zu Dresden“. Von O. Ohn. „. . . Auf dem Dresdener Männergesangsfest [1843] wirkte Wagner bereits in einem Kreise von Menschen, denen die Ideengänge der Meisters wohlvertraut waren, sei es, daß sie diese rasch erfaßt und weiter ausgestattet oder unabhängig von Wagner bei sich entwickelt hatten.“ — No. 34/35. „Neue Haydn-Funde“. Von H. Schorn. Über eine unbekannte D-dur Symphonie und über die Oper „Ritter Roland“ (beide in der Fürstlichen Bibliothek in Donaueschingen). — No. 36. „Salzburger Musikfest“. Von Walter Paetow. — „Das Verdi-Jubiläum in Parma“. Von Arthur Neißer. Es ist „für einen Nichtitaliener geradezu überwältigend, zu beobachten, wie hier ein Musiker gleichsam zum ge-

samten Volkssymbol wird, zum Sinnbild des Idealismus und der Heimatsliebe, zum Sinnbild der Musikalität eines Gesamtorganismus, so daß aller Jubiläumssflitter von dieser Feier abfällt und man nur die wahre Freude eines Volkes an seinem Heroen und an seinem erkorenen Liebling spürt!“ — No. 37. „Adolf Stahr und seine Beziehungen zur Tonkunst“. Von Theodor Bolte. Über Liszts und Wagners Verhältnis zu dem kunst- und musikfreundlichen Weimarer Literaturhistoriker und Schriftsteller. — „Musik bei Ausrufen und Steinklopfen“. Eine Studie von Robert Hernried. — No. 38. „Die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker“. Von H. Oehlerking. Über die neu gegründete Pensionskasse des Evangelischen Organistenvereins von Rheinland und Westfalen. — No. 39. „Das Verdi-Fest in Parma“. Von Arthur Neißer. (Fortsetzung.)

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 27 bis 39 (4. Juli bis 26. September 1913). — No. 27. „Johannes Schondorf zum 80. Geburtstage.“ Ein Kapitel zur Heimatkunst. Von F. Meyer-Martienssen. Über den mecklenburgischen Lieder- und Chorkomponisten Schondorf. „... Nirgend etwas Unwahres, Flaches, Sentimentales. Dafür neben dem kräftig und herzlich Empfundenen eine solche Fülle von echtestem Humor, wie er nur aus der Tiefe einer kernhaften Persönlichkeit, fast könnte man sagen, aus der Tiefe eines ganzen Volksstammes heraus in einem seiner besten Söhne sich äußern kann... Wenn das deutsche Volk wüßte, was hier für ein Schatz an schöner, reiner, volkstümlicher Kunst in der Wirkung sich auf einen immerhin nur kleinen Umkreis beschränkt sieht, es würde mit Freuden zugreifen, um seinen vollen Teil daran zu haben...“ — No. 28. „Operntheater.“ Eine Studie von August Stradal. „... Der Zustand, in welchem sich die Mehrheit unserer Operntheater befindet, ist ein absolut kulturfeindlicher, woraus zu folgern ist, daß ein Staat, bei dem es allüberall am Gelde fehlt, für Scheinopern und Ballets nicht derartige Summen opfern darf. Wie anders verhielt es sich bei den alten Griechen! Nur dramatische Meisterwerke, Äschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes usw., wurden mit staatlicher Subvention aufgeführt, und zwar waren es Aufführungen, die dem Ärmsten auch zugänglich waren. Der ideale ‚Staat‘, wie ihn Plato schildert, zeigte in diesen Festspielen, was große erhabene Kunst vermag! Wie klein kommen wir uns den antiken Griechen gegenüber vor! Haben wir wirklich in fast 3000 Jahren künstlerische und kulturelle Fortschritte gemacht? Wo sind die Spuren der Taten Wagners? ...“ — „Kaiser Wilhelm II. und die Musik.“ Von Richard Sternfeld. „... Dem deutschen Volkslied wieder seinen Ehrenplatz zu verschaffen in einer Zeit, wo die üblen Produkte und Schlager der neuesten Operetten aus den Kloaken der Großstädte mit verheerender Wirkung in die fernsten Winkel Deutschlands abfließen: das ist eine hohe und verantwortungsvolle Aufgabe... Wie Wilhelm II. für Wagners Kunst nach wie vor begeistert ist, hat er am hundertsten Geburtstag des Meisters gezeigt. Besser als alle Reden und Feiern, Denkmäler und Ausstellungen war seine Idee, der Berliner Jugend eine Aufführung des deutschesten Werkes, der ‚Meistersinger von Nürnberg‘ in seinem Theater als Festgabe zu bieten...“ — „Die Leistungen des Berliner Königlichen Opernhauses in der Spielzeit vom 22. August 1912 bis 16. Juni 1913.“ Ein statistischer Überblick von Wilhelm Altmann. Die zur Aufführung gebrachten 48 Werke verteilen sich auf 26 Tonsetzer. Die ersten zehn sind: Wagner (77 Aufführungen), Strauß (73), Verdi (21), Mozart (20), Puccini (18), Bizet (14), Thomas (13), Leoncavallo (12), Mascagni (12), Beethoven (9). Von den 26 Tonsetzern sind 12 Deutsche, 7 Franzosen, 6 Italiener, 1 Mähre. „Daß Engländer oder Amerikaner gar nicht vertreten sind, ist kein Wunder; eher könnte man Russen (Rimsky-

Korssakow z. B.) vermissen. Auf die deutschen Tonsetzer kommen 30 Werke, auf die italienischen 10, auf die französischen 7 Werke, auf den mährischen 1 Werk. In dieser Liste fehlt leider, wie schon seit vielen Jahren, Marschner. Auch die Namen Eugen d'Albert, Max Schillings, Hans Pfitzner, Ludwig Thuille sind daraus verschwunden, und zwar nur infolge der Teilnahmslosigkeit des großen Publikums, dessen Abgott zurzeit Richard Strauß ist, wenn auch erfreulicherweise die Anziehungskraft der Werke Richard Wagners noch immer mehr sich steigert.“ — No. 29/30. „Der Weg zum Künstlertum.“ Von Merrick Hildebrandt. Pädagogische Ratschläge und Gebote für Violinspieler. — „Nachtrag zu dem Aufsatz über die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers.“ Von C. E. R. Mueller. Anzeige neuer Ausgaben und Analysen des Werks. — „Arno Kleffel †.“ „... Der reiche Inhalt des Lebens, das nun abgeschlossen ist, sichert dem Verstorbenen ein ehrenvolles Andenken; doch nicht nur seine künstlerische und pädagogische Wirksamkeit lebt in ihren Früchten und in der Erinnerung fort, sondern auch das Bild einer verehrungswürdigen Persönlichkeit, die allen, die ihr näher traten, unvergeßlich bleibt.“ — „Gründung einer Gluck-Gemeinde.“ Aufruf von Max Arend. — „Bruno Walter.“ Von L. Andro. „... Die Fürsorge für andere scheint sein eigenes Schaffen, von dem er in seinen ersten Wiener Jahren zuweilen Proben gab, einstweilen zurückzudrängen. Auch hier ist das letzte Wort wohl noch nicht gesprochen, wie denn die ganze jugendlich sensible, weiche, feurig edle Persönlichkeit Walters immer noch in der Entwicklung begriffen scheint. Dies rastlose Werden auf einer Höhe, auf der man allzu häufig einem Erstarren und Verkalken begegnet, mag viele befremden. Aber wieder anderen scheint es gerade schön. Man mag über ihn denken, wie man will: die heiße Flamme, die ihn brennt, sieht wohl ein jeder glühen. Und nicht wenige gibt es, die sie im Innersten erwärmt.“ — „Noch ein verspätetes Wort zur staatlichen Musiklehrerprüfung.“ Von Fritz Möbis. „... Ich rufe ... meinen Standesgenossen zu: Musiker! Künstler! fangt an kollegial zu denken, schließt euch enger zusammen, schafft euch einen Stand, den man, wie es ihm zukommt, achtet und ehrt; wahrt dann eure Interessen; was unecht ist, scheidet aus; tretet dem Musikbeamtentum entgegen und schafft euch eine materielle Stellung, so daß ihr nicht mehr als Hungerleider verlacht werdet. Dem Puschertum und Dilettantismus der Tod!“ — No. 31/32. „Individuelle Gesangsbildung auf wissenschaftlicher Grundlage.“ Von Rudolph Schwartz. (Fortsetzungen in No. 33/34, 35/36, 37, Schluß in No. 38.) „... Ernstlich schädigend wird der Lehrer bei den Stimmen, welche für seine Methode nicht geeignet sind, nur dann wirken, wenn er nicht offen genug ist, nach kurzer Probezeit dem Schüler zu erklären, daß seine Methode für ihn nicht geeignet sei und er besser täte, sich einen anderen Lehrer zu suchen, oder wenn es ihm zu dieser rechtzeitigen Erklärung an der nötigen Voraussetzung fehlte. Durch die Einführung des wissenschaftlichen Momentes in die Gesangspädagogik ... beginnt eine neue Ära im Gesangsunterricht. Es wird die einseitige Behandlung nach einer bestimmten Methode ausgeschaltet. Die Möglichkeit ist gegeben, jede Stimme völlig ihrer Eigenart entsprechend zu behandeln. An die Stelle des ‚unsicheren Gefühls‘ tritt das ‚sichere Wissen‘. Der Unterricht wird dadurch klar, also auch frei von Mißverständnissen. Einem falschen Üben zu Hause ist dadurch gesteuert. Das Tonsstudium wird interessanter. Der wöchentliche Tonbildungsunterricht kann auf ein Minimum von Häufigkeit und Zeit beschränkt werden. Hierdurch muß das Studium billiger werden. ...“ Ein dankbares Mittel zur Festigung des Vertrauens des Schülers zu seinem Lehrer erblickt Verfasser in der „Einführung des Phonographen

in den Unterricht. Hierdurch ist dem Schüler die Möglichkeit verschafft, seine Stimme losgelöst von seinem Ich zu hören, ihre Fehler objektiv zu beurteilen, und die Fortschritte seiner Tonbildung von Zeit zu Zeit festzustellen. Weiter erscheint es notwendig, dem Schüler ein gutes Urteil über Stimmbildung anzuerziehen, eventuell unter Zuhilfenahme eines Grammophons, indem man Erklärungen über die Tonbildung der gehörten Sänger anschließt. Auch das Vorsingen des Lehrers kann wesentlich dazu beitragen und ganz besonders das Imitieren der Tonbildungsfehler, welche der Schüler besitzt. Durch das geschärfte Urteil des Schülers wird es ihm bald ermöglicht, das pädagogische Können seines Lehrers zu beurteilen. Nur der Lehrer, der dieses Urteil nicht zu scheuen hat, wird uneingeschränkt das Vertrauen seines Schülers besitzen und verdienen.“ — „Reform in polyphonen Satzübungen.“ Von Johannes Conze. „... Bach war ein besserer Lehrmeister als unsere ganze Schulweisheit zusammen genommen. Es hilft nichts: Soll der Unterricht im Kontrapunkt (lieber möchte ich sagen ‚die Anleitung zur polyphonen Satzkunst‘) nicht totaliter versimpeln, so muß der Faden dort aufgenommen werden, wo ihn Bach liegen ließ. Hier Bach, und dann weiter! So nur kann das klägliche Gewinsel über die Degeneration unserer Kunst ad absurdum geführt werden.“ — „Neue Meistergeigen.“ Von Paul Klanert. Über die nach dem System des Hallenser Ohrenarztes Dr. Herschel gebauten Instrumente. — No. 33/34. „Aber da war keiner...“ Von Adolf Prümers. Hinweise auf die genaue Beobachtung der Stilart früherer Meister, besonders in gesanglicher Hinsicht. — „Antikritisches.“ Von Artur Schlegel. „Jede Kritik, die in Berichtform erscheint und nicht in ausführlichen Aufsätzen, kann nur einen allgemeinen Eindruck schildern. Sie versündigt sich auch gegen den Geist der Kunst, wenn sie sich skizzenhaft auf Fragen einläßt, die nur bei näherer Untersuchung zu lösen sind. Eine kleinliche Behandlung aber setzt den Schaffenden in den Augen des Lesers herab. Wenn der Laie Ehrfurcht vor der Kunst gewinnen soll, dann muß vor allem die Kritik, die ihm täglich zu Augen kommt, in einem Tone gehalten sein, der ihn von der Reinheit der Kunst überzeugt. Es dürfen also hervorragende schaffende Künstler nicht wie Anfänger abgekanzelt werden. Immer wieder sei daran erinnert, daß unser Urteil über neuartige Werke der Gegenwart nur bedingt ist. Endgültig wird erst die Geschichte sprechen.“ — „Ein Musikerstreik im Altertum.“ Von Heinrich Krauß. Handelt von dem Auszug der Musiker von Rom nach Tibur, der sich gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. abspielte. „... Im Kerne stimmen... die verschiedenen Geschichtsquellen trotz veränderter Darstellung der Nebenumstände überein, nämlich darin, daß die Musikanten wegen Schmälerei ihrer Rechte nach Tibur auswanderten und durch Überlistung zu Wagen wieder nach Rom zurücktransportiert wurden, daß dieser Vorgang zu dem Mummenschanz im Juni Anlaß gab, und daß die alten Rechte den Musikanten wieder zurückgegeben wurden, die auch fortan unangetastet blieben.“ „Von Interesse ist diese nunmehr weit länger als zwei Jahrtausende zurückliegende Sezession der Musikkorporation auf jeden Fall. Wenn die Überlieferung der römischen Geschichtschreiber vollends einen historischen Hintergrund hat, so ist sie als die erste bekannt gewordene Arbeitseinstellung einer gewerblichen Genossenschaft im alten Rom, ja, was das Musikergewerbe im speziellen anlangt, wohl als die erste Arbeitsniederlegung dieser gewerblichen Organisation in der Geschichte aller Zeiten überhaupt anzusprechen.“ — No. 35/36. „Der unsterbliche Druckfehler.“ Von Richard Sternfeld. Über Druckfehler in Wagnerschen Werken. „... Alle Textbücher wimmeln von den bösesten Fehlern. Im Buch der ‚Götterdämmerung‘ habe ich mir ein halb Dutzend sinnentstellender Druckfehler angestrichen. Jeder halbwegs auf-

merksame Korrektor würde sie ebenso finden. Wenn aber neue Auflagen immer wieder nur mechanische Wiederholungen der alten sind, dann kommen wir nie zu einer würdigen Reinlichkeit der Drucke. Und mit den Partituren und Klavierauszügen ist es ebenso, ja, noch viel schlimmer; denn da erben sich auch noch die Fehler in den Noten fort, wovon man auch heitere Stücklein erzählen könnte. Nun — warten wir ab! Vielleicht bringt uns das Jahr 1914 mit all seinen ‚Wagner-Neuheiten der Saison‘ auch die Korrekturen korrekter Korrektoren. Wenn Wagner nun einmal schon ‚frei‘ wird, dann hoffentlich auch ‚frei‘ von Druckfehlern.“ — No. 37. „Sphärenmusik“. Eine physisch-metaphysische Plauderei von Rud. F. Amplewitz. Verfasser behandelt das Thema unter Zugrundelegung eines typischen Beispiels: des Allegrettos der Siebenten Symphonie „... was könnte geheimnisvoller, geisterhafter, überirdischer sein, als das unsterbliche Allegretto der Siebenten Symphonie? ...“ „Wie aber auch der einzelne geartet sein mag, so viel steht fest: Nur der ist ein großer Künstler, der die Musik der Welt am mächtigsten vernimmt, ganz Hingebung, sich und alle Berechnung vergißt, nicht zu seiner, sondern nur zu Gottes Ehre singt. Wenn ein Beethoven das hier angezogene Allegretto schreiben konnte, so bezeugt dieses, wie feinfühlig sein Ohr, wie groß sein Herz war, wie selbstvergessen es den ewigen Melodien der Welt lauschte.“ — „Volkskonzerte.“ Von Fritz F. Steffin. Verfasser hofft, „daß Berlin bald ein eigenes Orchester besitzen wird, das in der Lage ist, unbekümmert um die Höhe der Kasseneinnahme, seine Kunst in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen.“ — No. 38. „Musik-Empfängnis.“ Von Ph. Stauff. „... Was nach Wagner groß geworden ist in den Augen der Zeit (Richard Strauß, Max Reger), das glaubte wohl auf den Bahnen Wagners weitere Erhöhungen des musikalischen Erlebnisses zu bieten. Aber das war ein Irrtum; denn es ergab sich in Wirklichkeit eine ganz andere Richtung; an Stelle des metaphysischen musikalischen Erlebnisses brachten diese Tondichter einen ganz hoch gespannten Intellektualismus des musikalischen Ausdrucks. Dieser Über-Intellektualismus wird aber all denen, denen die metaphysischen Erlebnisse Wagners aus seinen Werken erwachsen, zum seelischen (und gewissermaßen auch physischen) Schmerz, der durch keinen Gewinn überwirkt wird. Und so ist es eigentlich wiederum selbstverständlich, daß der eigentliche Wagner-Freund die Werke eines Richard Strauß mehr oder weniger scharf (vielleicht sogar entsetzt) ablehnt. Das ist durchaus natürlich begründet und nicht etwa schlimmer Wille oder irgendwelche Voreingenommenheit.“ — „Kritische Töne.“ Von Johannes Conze. (Schluß in No. 39.) „... Es muß sicher angenommen werden, daß auch dem Kritiker eine Beschränkung seines Ressorts (nicht seiner Tätigkeit!) zum Zwecke einer größeren Vertiefung in seine Aufgaben sympathischer ist, als die Zersplitterung, schon aus dem Grunde, weil ihm jene Beschränkung allein die Möglichkeit bietet, mit einer abgerundeten schriftstellerischen Leistung an die Öffentlichkeit zu treten. Diesen Umstand möge man ja nicht unterschätzen. Denn auch der Kritiker, besonders wenn er mit einer gründlichen musikalischen Durchbildung ausgerüstet ist, hat gerade so wie der Künstler das Bedürfnis, mit seiner Persönlichkeit hervorzutreten. In diesem Sinne nur kann des Kritikers Tätigkeit für ihn selber zum wirklichen Bildungsmittel werden. Auch setzt ihn nur das ausführliche Referat in den Stand, seine Ausführungen sachlich zu begründen. Die Aufgabe des Kritikers würde dadurch eine viel größere und dankbarere.“

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 71. Jahrgang, No. 46 bis 50 (12. November bis 10. Dezember 1913). — No. 46. „Sprachschönheiten‘ der klassischen Opern.“ Von Ernst Heinemann. „... Die vorstehenden Beispiele

[aus der „Entführung“ und der „Zauberflöte“] zeigen, daß auch der deutsche Urtext kein *noli me tangere* für eine bessernde Absicht bildet; die beste Rechtfertigung findet das Bestreben, in dieser Hinsicht zu bessern, in der Kritik, die speziell Mozart an seinen eigenen Texten geübt hat, wenn ein solches Bestreben, ehrlich gemeint, überhaupt einer Rechtfertigung bedarf. Von besonderem Interesse ist es, wenn hierbei obendrein gewisse Prinzipienfragen, wie die Einheit von Wort und Ton, in eine helle Beleuchtung gerückt werden. Natürlich ist bei all diesen Änderungen die größte Vorsicht geboten, wenn diese Einheit gewahrt bleiben soll. . .“ — No. 47. „Weingartner über Wagner.“ Von August Spanuth. „ . . . So gern man Weingartners Ausführungen über Wagner zustimmen, so sehr man sich über deren Gesundheit und Klarheit freuen wird, so mögen doch viele, und im Laufe der nächsten Jahre gewiß immer mehr daran zweifeln, daß gerade der ‚Parsifal‘ als ein Wegweiser in die musikalische Zukunft anzusehen sei.“ — „Antwerpen als Musikstadt.“ Von Frank van der Stucken. (Schluß in No. 48.) „Im Ausland gilt Brüssel . . . als das tonangebende künstlerische Zentrum der belgischen Monarchie, aber Antwerpen hat gegenüber den technisch-vollendeteren Leistungen der Hauptstadt in dramatischer und musikalischer Hinsicht eine Eigenart und Mannigfaltigkeit aufzuweisen, die mehr für die Zukunft bedeuten. — Wie jeder weiß, hat Belgien zwei offizielle, gleichberechtigte Landessprachen: Vlämisch (also Niederländisch) und das seit Jahrhunderten eingeschlichene Französisch. Das romanische Idiom hat nach und nach die germanische Ursprache dermaßen verdrängt, daß man nur noch in den Provinzen Ost- und Westflandern, Antwerpen, Limburg und einem kleinen Teil Brabants eine wirkliche Anhänglichkeit für die Muttersprache findet. Und sogar da sind fast alle sogenannten höheren Stände dem einschmeichelnden Einfluß der französischen Sitte und Sprache verfallen. In der Stadt Antwerpen verteidigt sich das Vlémentum noch am hartnäckigsten und mit gutem Erfolg. Hier lebten und wirkten auch die zwei mutigsten Kämpen für ‚eigene Faal, eigene zeden‘, Hendrik Conscience, der bekannte Romanschriftsteller, und der Komponist Peter Benoit. Das Andenken dieser Geisteshelden, die ihrem Volk das Lesen und Singen in der eigenen Sprache wieder beigebracht haben, ist mächtig in der Erinnerung geblieben, und ihr Beispiel genügt noch jetzt, um die jüngere Generation der vlämischen Künstler zu neuen Taten anzufeuern. . .“ — No. 48. „Allerlei über die Matthäuspasion.“ Von Walter Petzet. — No. 49. „Kleine Beiträge zur Bach-Praxis.“ Von Friedrich Spiro. (Schluß in No. 50.) Wendet sich gegen die Rheinbergersche Bearbeitung der Goldberg-Variationen. „ . . . Was ergibt sich . . . für die Praxis? Dilettanten können natürlich innerhalb ihrer vier Wände tun und lassen, was sie wollen; wenn ihre Technik nicht an das Original heranreicht, so mögen sie die Bearbeitung benutzen, freilich nicht ohne sie sorgfältig mit jenem verglichen und danach einer gründlichen Reinigung unterzogen zu haben. Von Konzerten aber, und namentlich von Bachfesten, die vorbildlich wirken sollen, dürften derartige Entstellungen prinzipiell ausgeschlossen bleiben. Freilich erhebt sich da sofort die Frage, was denn an ihre Stelle zu setzen sei. Die Antwort ist nicht schwer; der Italiener sagt in solchem Falle — und er sagt es neuerdings in gesundem Instinkte recht oft — ‚torniamo all’ antico‘. Ist denn das Original wirklich unaufführbar? . . .“ — „Ein musikalischer Rettungsversuch der Operette.“ Von August Spanuth. Es handelt sich um „Die Angst vor der Ehe“ von E. N. von Reznicek. Der Komponist hat „den praktischen Beweis erbracht, daß sich musikalische Vornehmheit mit tollster Ausgelassenheit vereinen läßt.“ „Die Leiter großer Operetten- oder auch Opernbühnen in den Hauptstädten Deutschlands und Österreichs können gar nicht nachdrücklich genug auf dieses eigenartige Opus aufmerksam gemacht werden.“ Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

111. *Oeuvres en prose de Richard Wagner.*

Tome VIII. Traduit en français par J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove. Verlag: Delagrave, Paris 1913. (Fr. 3.50.)

Der 8. Band (über die vorhergehenden Bände vgl. „Musik“ XII, 16, S. 245) enthält den Brief an Berlioz über die Zukunftsmusik, den Bericht über die Aufführung des „Tannhäuser“ in Paris, den Aufsatz über das Wiener Hofopertheater, über Staat und Religion und deutsche Kunst und deutsche Politik. Diese Schriften sind besonders für die französischen Leser von Wichtigkeit. Sie finden ihren ausführlichen Kommentar in dem Buche von G. Servières „Wagner jugé en France“ (1887) und „Tannhäuser“ (1893). Die Übersetzer haben daher ihre Anmerkungen sehr kurz gehalten. Der Artikel von Berlioz (Concerts de M. Richard Wagner. — La musique de l'avenir) im Journal des Débats vom 9. Februar 1860, der Wagners Brief veranlaßte, ist im Anhang vollständig mitgeteilt und gibt die beste Erläuterung. „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ wurde bereits 1868 im „Guide musical de Bruxelles“ von Guillaume übersetzt, ohne beachtet zu werden. Diese erste Übertragung enthielt aber nur die elf Abschnitte, die in der Süddeutschen Presse gedruckt worden waren. Von Wagners Schrift urteilt Prod'homme: „écrit deux ans avant la guerre de 1870 il est important, notamment pour la connaissance des sentiments de Wagner à l'égard des Français et de leur civilisation“. Die Übersetzung ist mit besonderer Sorgfalt angefertigt, indem durch Klammern alle Stellen kenntlich gemacht wurden, die im ursprünglichen Druck der Süddeutschen Presse fehlten und erst in der Sonderausgabe von 1868 und in den Gesammelten Schriften Aufnahme fanden. Servières erblickt in diesen Aufsätzen das erstarkende deutsche Selbstgefühl und die wachsende Feindseligkeit gegen die französische Zivilisation. Bei solcher Auffassung wird wohl zuviel Gewicht auf den Begriff der Politik gelegt. Wagner will nur die deutsche Kunst von der falschen Nachahmung fremder Vorbilder befreien und damit auch die deutsche Kultur selbständig machen.

Wolfgang Golther

112. Christian von Ehrenfels: Richard Wagner und seine Apostaten. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. Verlag: Hugo Heller, Wien 1913.

Der verheißungsvolle Titel dieser 60 Seiten starken Broschüre löst Erwartungen aus, die jedoch in keiner Hinsicht befriedigt werden. Streng genommen trifft er überhaupt nur für das letzte Drittel der Schrift zu und beschränkt sich hier auf Nietzsche und — Emil Ludwig. Der Fall „Wagner-Nietzsche“ wird dabei in ganz unergiebig, diktatorischer Weise „gelöst“, und des Ludwigschen Sensationsbuches wegen bedurfte es wahrlich keines solchen Kraftaufwands. Der Rest dieser gewaltsam aus zwei wesensverschiedenen Teilen zusammengesetzten Schrift besteht aus einer höchstens als rein persönlicher Meinungsäußerung zulässigen Hymne auf Wagner, die sich zu sehr anfechtbaren extatischen Höhepunkten aufschwingt

(wie etwa: „wird nicht eine Zeit kommen, die es für das deutsche Volk als größere Ehre ansieht, Richard Wagner hervorgebracht, wie die Völkerschlacht bei Leipzig geschlagen zu haben?“ oder das Bekenntnis: Wagner ist der größte Mensch seit Christus!) und mit der die Allgemeinheit gar nichts anfangen kann. Die Broschüre ist aus zwei Vorträgen des Verfassers zur Richard Wagnerfeier hervorgegangen, die für diesen Zweck ja vielleicht ganz dienlich gewesen sein mögen, aber muß wirklich jeder mit „so viel Wärme aufgenommene“ Festvortrag der Literatur einverleibt werden? Dann hätten wir ja in diesem an Jubiläen so reich gesegneten Jahr Niedliches erleben können!

Dr. Julius Kapp

113. Ernst Heinemann: Über das Verhältnis der Poesie zur Musik und die Möglichkeit des Gesamtkunstwerkes. Versuch einer Ergänzung zu Lessings Laokoon. Verlag: Boll & Pickardt, Berlin. (br. Mk. 1.50.)

Der Verfasser gelangt nach einer im einzelnen sehr scharfsinnigen, im ganzen aber doch vielfach angreifbaren Beweisführung zu dem Ergebnis, daß die beiden Künste Poesie und Musik niemals zu einer Einheit verbunden werden können, sondern nur die Elemente dieser beiden Kunstarten: Wort und Ton. (Und zwar zu einer poetischen Einheit, wenn das Wort mit dem Sprachton, zu einer musikalischen, wenn es mit dem Gesangston vereinigt wird.) Insoweit kann man ihm bedingt zustimmen. Da aber eine Verwendung der beiden so verschiedenen Elemente Wort und Ton in einem einheitlichen Kunstwerke nur dann möglich und künstlerisch berechtigt ist, wenn beide Elemente sich wechselseitig durchdringen und ergänzen, so muß man von jedem Gesangswerke fordern, daß die Gesamtheit der Textworte durch die Musik und andererseits auch die Gesamtheit der Tonverbindungen durch den Text dem Hörer nähergebracht werde. Und daß somit nicht nur der Text, sondern auch die Musik einen gewissen Eigenwert habe. Man kann nicht einzelne, willkürlich aneinander gereihte Worte komponieren, das sieht jeder ohne weiteres ein. Aber man hat bisher allzuoft nicht beachtet, daß man wiederum aus einem Texte keine Musik begeben kann und darf, dem die spezifisch musikalische Logik fehlt. Heinemann meint, daß in jedem Gesangswerke die Dichtung völlig vernichtet und in Musik aufgelöst werde. Das ist ein fundamentaler Irrtum, den auch sein anschaulichstes Beispiel, die Übertragung des Goetheschen Erbkönigs auf die Leinwand, nur noch krasser erscheinen läßt. (Ganz abgesehen davon, daß es immer nur möglich wäre, einzelne Augenblicksbilder aus dem Erbkönig, aber nicht die gesamte Dichtung auf die Leinwand zu übertragen.) Denn der Erbkönig kann zwar als poetisches Werk völlig vernichtet und in Musik aufgelöst werden, wenn man das Gedicht als Vorlage für eine symphonische Dichtung benutzt, niemals aber, wenn man die Worte des Dichters singen läßt. — Wechselseitige Durchdringung und Ergänzung von Wort und Ton ist ein Grundanfordernis auch bei allen musikalischen Bühnenwerken. Beethoven hat — im „Fidelio“ — den

größten Teil des Textes „vertont“, einen kleinen Teil ganz ohne Musik gelassen und eine Stelle (2. Aufzug, 2. Auftritt) melodramatisch verarbeitet. Das ist stilistisch gewiß nicht einwandfrei. Wagner hat zugunsten einer einheitlichen Durcharbeitung stets den gesamten Text (das Komponierbare wie das nicht Komponierbare) unter Musik gesetzt. Auch das ist stilistisch sicherlich nicht einwandfrei. Gleichwohl muß man Heinemanns Behauptung, daß Wagners Musikdramen nicht Kunstwerke, sondern kunstwidrige Werke seien, und daß Wagner „sich als eine der verhängnisvollsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst erwiesen“ habe, als absurd bezeichnen. Ebenso unsinnig ist seine Forderung, die Musikdramen Wagners als „Schauspiele“ (mit Musikbegleitung) aufzuführen und den Text nicht singen, sondern sprechen zu lassen. Daß der Verfasser sich ausschließlich gegen Wagner wendet und Strauß nicht einmal erwähnt, erscheint um so auffälliger, als es sich doch wohl um prinzipielle Erörterungen handelte und schon deshalb auch die „Illustrationsmusik“ berücksichtigt werden mußte. — Der Verfasser hat versucht, ein künstlerisches Problem gewissermaßen logisch-mathematisch zu lösen. Es ist daher begreiflich, daß er zu keinem befriedigenden Ergebnis gelangte. Im übrigen: Jegliche Mathematik basiert auf der irrtümlichen Voraussetzung, daß zwei Dinge einander völlig gleich sein können; und jegliche Logik ist nichts weiter als angewandte Mathematik. Schon deshalb wird in künstlerischen Dingen niemals der Mathematiker oder Logiker, sondern immer nur der Künstler das letzte Wort zu sprechen haben. (Auch als Theoretiker.) Der Künstler aber vermag sich überhaupt nicht in einen Disput darüber einzulassen, ob Wagners Musikdramen künstlerisch oder kunstwidrig wirken. Weil er selbst und mit ihm Millionen andere die künstlerische Wirkungsfähigkeit der Wagnerschen Werke erfahren, erlebt haben, und weil man deshalb nur auf Hans Sachsens Worte verweisen kann: „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf“. Gewiß hat Wagner das Opernproblem nicht definitiv gelöst. Aber auch die scharfsinnigsten Theoretiker haben bisher keine definitive, allein mögliche Lösung aufgefunden. Es werden immer wieder neue Lösungen des Opernproblems auftauchen, und es wird sich immer nur darum handeln können, ob eine fortschreitende Annäherung an ein ideales und darum ewig unerreichbares Ziel stattfindet. Auf keinem Gebiete der Kunst, der Wissenschaft und des sozialen Lebens ist etwas anderes als dies möglich.

Dr. Richard H. Stein

114. **Arthur Jahn:** Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 3.—.)

An diesem Buch wird kein Violinlehrer vorbegehen können, der wirklich seinen Schülern klarmachen will, wie die wünschenswerten tonlichen Effekte auf der Violine zu erzielen sind. Der Verfasser, der selbst Violinpädagog ist, hat sich, ehe er Berufsmusiker geworden, so viele technische und naturwissenschaftliche Kenntnisse erworben, daß er die Forschung noch über

die Ergebnisse F. A. Steinhausens (Die Physiologie der Bogenführung) hinausführen konnte; manche Anregung bot ihm dabei Amadeo von der Hoya (Die Technik des Violinspiels) und die Violinschule von Joachim-Moser. Sein Werk ist, trotzdem er recht gewandt mit der Feder umzugehen weiß, keine leichte Lektüre, doch hat er am Schluß jedes Abschnittes die gewonnenen Resultate kurz zusammengestellt, so daß man sich diese zunächst einprägen kann. Der erste Abschnitt handelt von der Akustik und Mechanik des Bogens, der zweite von dem bogenführenden Mechanismus (Arm und Schulter), der dritte von den bogenführenden Kräften, der vierte von der natürlichen Bogenführung (die zwangsläufigen, die freischwingenden, die besonderen Stricharten). Am Schluß hebt der Verfasser hervor, daß die von ihm empfohlene Bogenführung mit Recht die natürliche genannt werden darf, weil sie sich notwendig aus der Natur der akustischen und mechanischen Eigenschaften des Bogens, des bogenführenden Mechanismus und der diesen bewegenden Kräfte ergeben hat, ferner daß sie unter Erfüllung der akustischen Bedingungen für eine schöne und charakteristische Tonerzeugung die einfachsten mechanischen Möglichkeiten bei sparsamstem Kraftverbrauch ausnutzt. Er übersieht dabei nicht, daß er auf spekulativem Wege dasselbe Ziel erreicht hat, das ein ausgesprochenes technisches Talent ohne weiteres von selbst findet. Er hält seine Methode der Bogenführung dabei keineswegs für die in allen Einzelheiten einzig richtige; solange ein künstlerischer Effekt erreicht wird, erklärt er jede Art der Bogenbetätigung für berechtigt, warnt aber mit Recht davor, jede vielleicht nur ganz individuell bedingte Abweichung zu verallgemeinern. Zu loben ist auch die Beifügung eines Namen- und Sachregisters.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

115. **Christian Sinding:** Fünf Lieder. Texte nach P. Jacobsen. Verlag: Robert Forberg, Leipzig (je Mk. 1.—).

Die vorliegenden Gesänge fügen zu dem Bilde des Tonsetzers, wie wir es aus seinem bisherigen Schaffen kennen, keinen neuen Zug. Die ersten beiden „Und wenn der Tag sein schweres Leid“ und „Seestück“ sind mehr auf Stimmung als auf melodischen Reiz gestellt. „Dafür wird gebüßt“ ist ein wirkliches Lied mit einfacher, singbarer, aus der Dichtung herausfließender Weise, die nicht durch harmonische Unruhe oder durch Hervortreten der Begleitung gestört wird. „Im Serail“, ein feines, duftiges, anmutiges Stück halte ich für das beste; es hat Aussicht, viel gesungen und gern gehört zu werden. Der oft wiederholte Wechsel von h-moll und H-dur verleiht dem Liede eine gleichförmige Ruhe, und die gebundenen Sechzehntel, die mehrmals in der Melodie auftreten, sind überaus fein berechnet. In „Ewig“ ist ein Zug feierlicher Größe unverkennbar, der wohl auch die an einigen Stellen verwendete Oktaven-Verdreifachung dienen soll. Doch kann man über ihre Berechtigung und Schönheit verschiedener Ansicht sein.

116. **Emil Mattiesen:** Balladen vom Tode. op. 1. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Vor dieser Erstlingsveröffentlichung muß man seine Hochachtung bezeugen, denn aus ihr spricht ein Tonkünstler, der es ernst meint und mit kühnem Mut an die größten Aufgaben herantritt. Bürgers Meisterballade „Lenore“ zu vertonen ist gewiß kein kleines Wagestück, denn die Ausdehnung des Gedichtes und seine sprachliche Klangmalerei erfordern, ebenso wie der dramatische Aufbau des Ganzen, einen Komponisten, der in allen Sätteln gerecht ist. Mattiesen beginnt die Komposition der unsterblichen Ballade ebenso glücklich wie geschickt mit einem schwer seufzenden, stöhnenden Motiv im Baß, das in seiner Chromatik und der Verbindung mit einem herben Septakkord kurz und treffend die Anfangsstimmung kennzeichnet. Dann setzt in freiem Vortrag die Singstimme mit der Erzählung ein, die mit einfachen Mitteln in Gesang und Begleitstimme arbeitet und vielleicht gerade dadurch recht volksmäßig wirkt. Lenorens unruhvolles Suchen am Zuge der Heimkehrenden wird durch eine hastende Triolenfigur gekennzeichnet. Die Verzweiflungsszene zwischen Lenore und der Mutter hätte vielleicht unter Vermeidung des als Kunstmittel recht abgebrauchten Tremolos etwas eindringlicher gestaltet werden können; vom Erscheinen des gespenstischen Reiters an, das ganz prächtig geschildert ist, kommt echte Balladenstimmung in die Musik. Der sausende Ritt ist mit erstaunlicher Anschaulichkeit geschildert (hier spürt man im besten Sinne den Einfluß und das Vorbild Schuberts), die gespenstischen Szenen mit dem Leichenzug, am Hochgericht fliegen rasch und immer vom Rhythmus des Pferdegallops grundiert, vorüber, und auch der Schluß ist mit Kraft und sicherem Wurf gestaltet. Wilhelm Müllers „Glockenguß zu Breslau“ hat in Mattiesen ebenfalls einen Komponisten gefunden. Hier erscheint mir der Anfang mit dem immer voller werdenden Geläute, die Schilderung des Siedens und Brausens im zischenden Kessel besonders schön, auch ist der große, einheitliche Zug, der schon in der „Lenore“ alle Teile zusammenhielt, wieder mit Freude zu bemerken. „Pidder Lüng“ (Liliencron) und „Der Bettler und sein Hund“ sind meiner Ansicht nach weniger gelungen, dagegen bekundet „Lord Athol“ (Fontane) wieder die große Begabung Mattiesens deutlich. Man darf sich seines op. 1. aufrichtig freuen, denn es steckt mehr Kraft und Musik darin als in Dutzenden von Liederheften der landläufigen Art. F. A. Geißler

117. **Max Reger:** Introduktion, Passacaglia und Fuge für Orgel. op. 127. — Neun Stücke für Orgel. op. 129. Verlag: Bote & Bock, Berlin 1913. (Mk. 4.— bez. 6.—.)

Seit der 1906 erschienenen Suite op. 92 hat Reger, von einem kurzen Präludium mit Fuge ohne Opuszahl abgesehen, keine Orgelkompositionen mehr veröffentlicht. Die Organistenwelt wird daher nicht ohne gewisse Erwartungen an seine neuesten Orgelwerke herangehen, um so mehr diese einer ganzen Reihe zum Teil bedeutsamer Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke folgen, welche ein weiteres Aufsteigen in Regers Entwicklung bekunden. Wir können uns nicht verhehlen, daß diese Erwartungen nur zum Teil erfüllt werden. In diesen neuen Orgel-

stücken gibt sich Reger, im Vergleich zu seinen früheren Werken aus der Zeit 1899 bis 1904, auffallend ruhig, fast ein wenig weltmüde. Von der trotzig synkopierenden Rhythmik vieler seiner titanenhaft ringenden Sturm- und Drangwerke, von dem prachtvollen Pathos seiner Symphonischen Phantasie und Fuge, seiner Sonaten und Monologe ist nur ein schwacher Abglanz zu entdecken. Die meisterliche Vollendung der Form, die Glätte der Stimmenführung, die verfeinerte Anwendung der Chromatik kann kein vollgültiger Ersatz für jenes unbedingte und zwingende „Müssen“ seiner bedeutendsten Orgelwerke sein. Langweilig ist keines der neuen Stücke, das wäre zuviel gesagt. Auf jeden Fall findet der Organist darin mancherlei dankbare Aufgaben spieltechnischer Natur. Aber für den Hörer werden weniger tiefgehende Eindrücke zurückbleiben. Von dem 45 Druckseiten umfassenden, in seinen Dimensionen also der Breslauer Riesenorgel angepaßten op. 127 ist rein musikalisch die Fuge am wertvollsten, auch die Einleitung ist von ernster Schönheit, wenngleich ihre Sprache nicht allzu neu ist. Indes steht die Passacaglia — als kaleidoskopartiges Registrierstück für seinen Zweck die neu einzuweihende Orgel in allen Schattierungen vorzuführen zwar trefflich geeignet — nicht auf besonderer Höhe, namentlich gemessen an der Passacaglia der fis-moll Sonate oder der aus den Monologen. Die Ansprüche an die Technik sind übrigens erheblich geringer als in Regers früheren Werken, vor allem in den kleineren Stücken des op. 129, unter denen wir dem Kanon, der Melodie (übrigens das einzige Stück in Dur!) und dem Präludium in h-moll baldige Beliebtheit voraussagen möchten. Alles in allem: Dem Kenner Regerscher Orgelwerke, der sich in die seinerzeit so unerhört neuartige Gedankenwelt der op. 33, 40, 46, 52, 57, 60 und 63 (um die wichtigsten zu nennen) eingelebt hat, wird in den beiden neuen op. 127 und 129 manches fehlen, was den besonderen Wert seiner früheren Kompositionen ausmachte. Immerhin werden sich die Werke, deren Entstehungszeiten zum Teil um ein Jahrzehnt und mehr auseinanderliegen, in einem Reger-Programm zu wirksamen Gegensätzen gruppieren lassen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

118. **Leland A. Cossart:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg. (No. 1 u. 5 je Mk. 1.—, No. 2 Mk. 0,80, No. 3, 4, 6 je Mk. 1,20.)

Die vorliegenden Lieder machen deshalb einen guten Eindruck, weil sie nicht mit Gewalt versuchen, originell zu sein, weil sie gut melodisch und sanglich sind und fast immer die geschlossene Liedform wahren. Das sind immerhin Vorzüge, die zu beachten sind. Allerdings schlägt der Komponist in der Begleitung oft über die Stränge, z. B. im „Schlummerlied“. Hier ist eine hübsche, wohlgerundete Melodie mit einem Klaviersatz umgürtet, der mit technischem Rüstzeug bis zum Überdruß überladen ist — was natürlich als Stillosigkeit ersten Ranges wirkt. Das ist der verderbliche Einfluß von Strauß. Auch den frischen, urwüchsigen Humor, der nur durch seine Innerlichkeit und Ursprünglichkeit wirkt, hat Cossart nicht; die Vertonung

der niedlichen Gedichte „Das Mäuschen“ und „Gezwitscher“ leiden unter den geistreichen Witzchen und Scherzchen, mit denen die Begleitung überladen ist, und durch die das Ganze auseinanderfällt. Sehr gut erdacht ist das erste Lied: „Der Fernen“, apart in der Harmonik und groß angelegt in der ganzen Aufmachung. „An die Nacht“ ist ein äußerst stimmungsvolles Lied, kurz, knapp und innerlich. Dasselbe gilt von „Die Trösterin“, das ein klein wenig von der Walküre abgefärbt hat, besonders bei der Stelle „So schmilzt das kleine Menschenleid“.

119. **Hans Joachim Moser:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 1, 2, 3. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Je M. 2.—.)

Moser schreibt, um einen etwas burschikosen Ausdruck zu gebrauchen: wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Das ist kein Fehler, wenn jemand wirklich etwas zu sagen hat. Die vorliegenden Arbeiten sind zwar noch Erstlinge, aber sie versprechen doch für die Zukunft. Und das ist die Hauptsache. Am besten und reifsten erscheint der Komponist in den leichten Sachen in op. 2. Die Vertonung der Bierbaumschen Gedichte sind allerliebste kleine Genrebildchen. Dehmels „Die Stimme des Abends“ ist einfach, aber stimmungsvoll. Auch die galanten Lieder aus op. 3 sind gut gemacht und treffen vor allen Dingen den Stil des ausgehenden 17. Jahrhunderts ganz vortrefflich: am besten die Ariette an den Frühling, am schwächsten das Großvaterlied. Vertreterinnen des Ziergesanges werden diese Sachen willkommen heißen. In op. 1 stellt sich der Komponist höhere Aufgaben, erreicht sie aber nicht. So sind „Traumsommernacht“ und „Des Gepanzerten Feldgebet“ in der Stimmung nicht getroffen. Beide enthalten zwar gute und gesunde Musik; aber das erste erschöpft die romantische Süßigkeit des Gedichtes nicht, und das zweite trifft nicht den halb gutmütig frommen, halb derben Landsknechtston. Die schmerzvolle Unruhe im „Lied des Einsamen“ ist recht gut gezeichnet, wenn auch mit nicht eben neuen Mitteln; „Buhle Tod“, nach einer Dichtung vom Komponisten, weist einen dramatischen Einschlag auf und überrascht durch manch feine harmonische Wendung.

120. **James Simon:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 8. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Mk. 1.50.)

Das sind drei Lieder, an denen man nicht vorübergehen wird. Am schwächsten wohl das dritte; aber Fontanes „Grabschrift“ ist nach meiner Ansicht auch zum Komponieren so ungeeignet wie möglich. Dagegen ist „An den Herrn“ ein sehr schönes Lied, das nirgends an der Oberfläche haften bleibt und, von einer großen Stimme gesungen, große Wirkung ausüben wird. „Lilie der Auen“ ist entzückend gearbeitet, vornehm in der Linie, gewählt und neu in der Farbe. Daß der Komponist mit einem ungelösten Septimenakkord zur Bezeichnung einer heimlichen Frage schließt, ist ein sehr feinsinniger Zug.

121. **E. Jaques-Dalcroze:** Zwei Gesänge für eine Sopranstimme mit Orchester. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (je Mk. 1.50.)

Zwei reizende, melodische, frisch und flott

dahinströmende Schöpfungen! „Gemachte Blumen“ mit seiner allerliebsten trippelnden Begleitung und „Maifest“ mit seiner übersprudelnden Fröhlichkeit! Allerdings sind sie nicht leicht; abgesehen vom Technischen, sind sie auch sehr hoch geschrieben. Die Orchesterpartitur liegt mir nicht vor. Wenn die Gesänge in entsprechenden heiteren Farben instrumentiert sind, können sie einer durchschlagenden Wirkung sicher sein.

Dr. Max Burkhardt

122. **Franz Bothe:** Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier. op. 25. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 3.20.)

Es ist nur ein an der Oberfläche haftendes lyrisches Empfinden, das sich in diesen Liedern ausspricht. Mit dem mannigfachsten Aufwand an Mitteln werden nur Allerweltstimmungen erzielt, die nicht intensiv zu fesseln vermögen. Dabei ist der Klaviersatz geschickt gemacht und nicht ohne moderne Intentionen. Beim großen Publikum dürften die Lieder immerhin ansprechen.

123. **Friedrich E. Koch:** „Heilige Nacht“. Paraphrase über Weihnachtslieder für Klavier zu zwei Händen. op. 36. Ebenda. (Mk. 1.20.)

In dem effektiv aufgebauten und hübsch gesteigerten Stück sind zwei bekannte Weihnachtsmelodien „Stille Nacht“ und „Kommet ihr Hirten“ (altböhmisch) verarbeitet. Das Stück ist nicht ohne Schwierigkeiten und nur bei gut vorgebildeten Schülern zu verwenden. Es steht natürlich weit über dem sonst in der Weihnachtsmusik üblichen Niveau.

124. **Richard Stöhr:** Duette für Sopran und Tenor mit Klavier. op. 34. Ebenda. (je Mk. 1.20.)

Der Komponist bietet uns hier durchweg sehr stimmungsvolle Lyrik, die den Dichtworten innerlich angepaßt ist. Von tiefgehender Wirkung ist besonders „Am Flusse“. Im Konzert Erfolg versprechend erscheint mir das prächtig getroffene „Mittag“. Sehr feinsinnig empfunden ist auch „Blütenregen“. Die Singstimmen sind gut behandelt, und das Klavier schmiegelt sich stimmungsmalend an. Man darf diese Duette als eine erfreuliche Bereicherung der Literatur bezeichnen.

125. **J. Kryjanowsky:** Konzert für Violine mit Orchester- oder Klavierbegleitung. op. 10. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. (Mit Klavier Mk. 8.—.)

Das Werk ist eine Art moderner Viotti. Es ist nicht sonderlich tief angelegt, bietet dem Solisten aber eine dankbare und effektvolle Aufgabe. Die Solostimme tritt immer klar hervor; die Begleitung stützt nur. Die Violine ist sachkundig behandelt. Das Figurenwerk ist gut spielbar; die Themen sind plastisch, wenn auch nicht genial. Diese Musik birgt Durchschnittempfindungen, die mehr für die Violine als für das Herz geschrieben sind. Der erste Satz ist klar und übersichtlich gestaltet. Das Adagio enthält ansprechende Kantilenen; das Finale hüpfet behende dahin, birgt in der Mitte eine schmeichelnde Melodie und ist zum Schluß brillant gesteigert. Von dem Spieler erfordert das Werk eine flüssige Technik. Es wird ihm dafür auch Erfolg bringen.

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

126. **Bernhard Dessau:** Konzert im alten Stil für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. op. 55. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Mit Pianoforte Mk. 3.—.)

Daß die Violine gut klingend und effektiv behandelt ist, versteht sich bei einem Geiger wie Dessau von selbst. Die Komposition ist für fortgeschrittene Schüler gedacht und verlangt von dem Ausführenden keine allzu große Fertigkeit. Sie enthält musikalisch ansprechende Gedanken und ist melodisch hübsch und gewandt gemacht. Das dreiteilige Werk besteht aus Intrade, Arie und Finale. Der alte Stil ist durch die Einfachheit der Harmonik und Melodik gewahrt. Nur im letzten Teil ist die melodische Erfindung wenig gewählt. Das Werk dürfte aber im Unterricht seinen Zweck ausgezeichnet erfüllen.

Walter Dahms

127. **August von Othegraven:** Landsknechts Lust und Leid. Altdeutsches Volkslied für Bariton, Männerchor und Orchester oder Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Klav.-Auszug Mk. 3.—.)

Von dem satzkundigen Autor liegt hier ein neues wohl gelungenes Opus vor. Das altdeutsche Volkslied aus dem Jahre 1622, das in derben Farben das damalige Soldatenleben schildert, hat ein musikalisches Gewand erhalten, mit dem man sich in jeder Beziehung einverstanden erklären kann. Es weht etwas Rustikales aus Text und Musik. Frisch und unge sucht baut sich das Ganze auf, abwechselnd zwischen wirksamen Solo-, Chor- und Instrumentalsätzen. Als besonders gelungen nenne ich die Darstellung der Schlacht und das Begräbnis der Gefallenen. Große, leistungsfähige Chöre finden hier eine schöne und interessante Aufgabe.

128. **Theodor Salzmann:** Die Lieder des Zupfgeigenhansl. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig. (Mk. 2.—.)

In dieser ungemein reichhaltigen Sammlung ist wohl alles vertreten, was wir an alten weniger bekannten Volksweisen besitzen. Abschied, Minnedienst, Liebesklage, Balladen, Geistliche Lieder, Abend, Sommerlust, Auf der Landstraße, Spinnstube, Soldatenlieder, Schelmenlieder, Tanz, Schnurren heißen die einzelnen Abteilungen. Die Klavierbegleitung ist nach Art der Zupfgeigenbegleitung ganz einfach, nur als melodische und akkordliche Unterstützung der Singstimme gedacht. Das Ganze ist eine reizende Gabe zur häuslichen Erholung.

129. **Walter Dahms:** Normännerlied für Männerchor. Verlag: P. J. Tonger, Köln. (Part. Mk. 0.80.)

Eine sehr gute Vertonung des bekannten Scheffelschen Gedichtes, die eine ausgezeichnete Kenntnis des Männerchorsatzes zeigt. Die ganze Art, die Stimmungen auszudeuten, erinnert noch etwas an Hegar, bringt aber doch so viel Treffendes und Eigenes, daß man das Stück, das keine zu großen Schwierigkeiten enthält, als willkommene Novität überall empfehlen kann.

130. **Armin Stein:** Tod und Auferstehung. Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Chor, Soli, Orgel und P.

saune. Verlag: J. J. Reiff, Karlsruhe. (Part. Mk. 4.50.)

Der Verfasser sagt in einem Vorwort, daß er bestrebt gewesen ist, in unserer Totenfestmusik-Literatur eine Lücke auszufüllen und ein Werk zu schaffen für die Gemeinden, die sich wegen der großen Orchesterunkosten nicht die Ausführung eines der bekannten klassischen Werke leisten können und auch für solche, deren Mitglieder nicht auf so hoher Bildungsstufe stehen, um eine wirkliche Erhebung aus diesen Werken zu haben. Man muß sagen, daß ihm dieser Versuch geglückt ist. Wir hören nach Worten der Bibel eine ganz einfache, leicht verständliche, dabei nie ins Gewöhnliche verfallende Musik, an der die Gemeinde durch Absingen einiger Kirchenliedestrophen, die sich dem Ganzen zwanglos einfügen, auch aktiv beteiligt ist. Sologesänge und Chöre sind mit gleicher Liebe behandelt und so leicht auszuführen, daß auch Dorfgemeinden hier ein wirkungsvolles und erhebendes Stück finden. Emil Thilo

131. **Xaver Scharwenka:** Variationen über ein eigenes Thema für Klavier. op. 83. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Der Komponist hat sehr klug ein leicht-verständliches Thema, das aber innerhalb seiner gemessenen Grenzen eine sehr reiche Harmonisierung zuließ, verwendet. Diese innere interessante Struktur entfaltet er nun in sechzehn Variationen, von denen jede einzelne sich namentlich durch einen vortrefflichen Klaviersatz auszeichnet. Der Geist ist älter als der Stil, aber was ließe sich heut überhaupt noch in Variationen sagen, wenn sie nicht mehr als solche bedeuten sollen! Hier ist das nicht der Fall: es wird reine Variationenmusik im hergebrachten Sinne dargeboten, geistreiche, nicht inhaltsreiche Ausdeutungen eines gegebenen Gedankens. Das Stück ist für brillantes, fein geschliffenes Spiel berechnet; es ist Moritz Rosenthal gewidmet.

132. **Percy Sherwood:** Zwei Sonatinen B-dur und D-dur für Klavier zweihändig. op. 22 No. 1 und 2. Steingraber Verlag, Leipzig. (je Mk. 2.—.)

Zwei Stücke, die im Unterricht sich gut verwenden lassen; sie bilden einen moderneren Übergang von den bekannten Sonatinen — sie sind auch teilweise weit schwerer als diese — zur Sonate und sind schon wegen ihres guten Fingersatzes zu empfehlen. Was den Inhalt betrifft, so ist das zweite Stück das wertvollere: Sonatine No. 1 ist etwas dickflüssig und motivisch abgestanden, No. 2 hingegen bietet schon fast ein Beispiel dafür, wie die Sonatinenform mit neuerem Gehalt zu füllen sei.

133. **Fritz von Bose:** Suite für Klavier, zweihändig. op. 9. Steingraber Verlag, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Von den sechs Nummern dieser Suite — Präludium, Scherzo, Intermezzo, Menuetto, Gavotte, Finale — gefällt mir der letzte, bewegte Satz am besten. Bei den anderen denkt man zu sehr an den bekannteren älteren Suitencharakter. Das Ganze ist mittelschwer und für den Unterricht wie als Vortragsstück in Konservatoriumskonzerten verwendbar. Schade, daß kein Fingersatz beigegeben ist.

134. **Th. W. Werner:** Zehn Lieder. op. 7. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Lieder, die fast durchweg einen eckigen, zackigen Stil zeigen, der nicht genügend Natur geworden ist. Das merkt man sowohl an der Singstimme wie an der zwar durchdachten, aber im Grunde ohnmächtigen Begleitung, die selbständig sein möchte und doch nur vom äußeren oder inneren Rhythmus der Melodie sich mitziehen läßt. Dabei ist der Charakter der Lieder, der schwer zu handhabenden Melodie zum Trotz, fast immer getroffen; das Dichterische ist eben mehr verstanden als das Musikalische. Lieder wie „Demut im Frühling“, „Noch wenig Zeiten“ und vor allem „Die Schale“ zeigen diese Merkmale am deutlichsten. Im einfachen „Wiegenlied“ und im nicht uninteressanten „Fuhrmannslied“ fühlen wir, daß, wenn dem strebenden Tonsetzer die Weise leichter, schwebender aus der Feder fließt, er wachsame Neugierde zu wecken imstande ist.

135. **Friedrich Niggli:** Zehn Lieder. op. 8. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 0.60—1.20.)

Dieser Komponist begeht den großen Fehler, daß er mehr oder weniger epische Texte wählt. Ich meine damit nicht nur Gedichte wie Liliencrons „Im Weizenfeld“, sondern auch Stücke wie C. F. Meyers „Zwei Segel“, die zwar ein hübsches Stimmungsbild abgeben, aber eben mit erzählendem Unterton. Dieser ist auch manchmal zugleich belehrend, wie in desselben Dichters „Hochzeitslied“, wobei die Sache für den Vertoner nicht günstiger wird. So kommt es denn, daß die Lieder, die noch dazu auch technisch nicht hervorragend gelenkig sind, einen unfreundlichen Eindruck hinterlassen. Nur, wo die Melodie sich ungesucht an den Inhalt schließt, wie im Liede „Der alte Landstreicher“, wird sie besser, geschmackvoller.

136. **Volkmär Andreæ:** Vier Gedichte von Hermann Hesse. op. 23. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 1.— bis 1.20.)

Ernste, gelungene Gesänge, die zwar immer auf die Wirkung ausgehen, und die auch in der Begleitung nur dem feineren Effekt dienen, die aber so echt und ganz empfunden sind, daß sie den Hörer tragen, wohin der Dichter ihn haben will. Wenn die Melodie „sich verschiebt“, geschieht es mit Notwendigkeit, und man spürt nie, wie leider in den meisten Liedern anderer Tonsetzer, einen auffälligen Bruch. Die beiden ersten Stücke: „Ravenna“ und „Gebet der Schiffer“ halte ich für die schönsten.

137. **Richard Wetz:** Fünf kleine Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 35. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Der einfache, ungekünstelte Fluß nimmt für sich ein. Die Begleitungen wollen nur unterstützen und erreichen, hier und da durch eine intimere Harmonik gehoben, ihren Zweck. Im hübschen Volksliede aus dem 12. Jahrhundert „Die Nachtigall“ spricht sich diese Art am besten aus; dieses Lied dürfte auch im Konzertsaal seine Wirkung tun.

138. **Oskar Metzner:** Zehn Lieder für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag: Otto Maaß, Wien. (Kr. 5.—.)

Metzner macht sich die Sache etwas sehr

leicht: er legt mit seinen Melodien ohne weiteres los und macht sich sonst keine Gedanken. Das Klavier spielt die Melodie mit, oder es umspielt sie, und das zumeist sentimentale Stück ist fertig. Nur manchmal, z. B. in „Spielerei“, haben wir die Empfindung: hier hat der Komponist mehr als sonst sein Bestes herausgehoben. Gleich darauf aber folgt das gemein naive Stück „Glaube, Hoffnung, Liebe“, das zehn Jahre früher geschrieben zu sein scheint. Metzner ist etwas wie ein Curschmann unserer Zeit, nur nicht mit soviel Stilreinheit und ohne dessen Anmut. Arno Nadel

139. **Othmar Schoeck:** Streichquartett. op. 23. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Part. Mk. 1.50, St. Mk. 9.—.)

Diesem ersten Streichquartett des hochbegabten Schweizer Tonsetzers, das nur aus drei Sätzen besteht und eines langsamen Satzes ermangelt, ist nachzurühmen, daß die Themen durchaus quartettmäßig erfunden sind und durch ihre melodische Einfachheit sehr ansprechend wirken. Aber in der Verarbeitung wird der Komponist gar zu schwülstig; er will zuviel geben und vergißt darüber, daß gerade der Quartettsatz klare Durchsichtigkeit verlangt. Dazu kommt seine Neigung, die Harmonik möglichst modern zu gestalten, und eine Unruhe in der Modulation, die auf die Dauer nicht behagen kann. Relativ am gelungensten und befriedigendsten ist der erste Satz, in dem bei No. 16 die zweite Geigenstimme merkwürdigerweise eine Oktave höher als die erste geführt ist. In dem eigenartigen Intermezzo, das etwas sehr rhapsodisch gehalten ist, sind große Intonationsschwierigkeiten. Wunderlichkeiten begegnen in dem ausgedehnten Finale, dazu rechne ich auch die ostinate Sechzehntelfigur nach No. 15; allein sonst legt gerade dieses Finale wieder einen sehr deutlichen Beweis von der Schaffenskraft Schoecks ab, von seinem Streben, auch durch eigenartige Rhythmik sich hervorzutun. Trotz meiner Ausstellungen möchte ich doch auch Dilettanten auf dieses Quartett aufmerksam machen und es vor allem zur öffentlichen Auf-führung empfehlen.

140. **Giuseppe Ferrata:** String Quartet. op. 28. Verlag: J. Fischer & Bro., New York. (Part. Doll. 1.50, St. Doll. 2.—.)

Dieses Streichquartett ist von der Pittsburgh Art Society mit einem ersten Preise gekrönt worden, offenbar nur, weil dieser vergeben werden mußte. Es besteht aus vier knappen inhaltlich ärmlichen Sätzen. Der erste wirkt eintönig in seinem leidlich quartettmäßigen Hauptteil, während der Mittelteil zwar lebendiger, aber gar nicht quartettmäßig ist. Das serenadenartige Scherzo ist wenigstens im Hauptteil gefällig und pikant, schließt auch stimmungsvoll. Die Romanza klingt wie ein Opernsätzchen; die Melodie des Hauptteiles wird von der ersten Geige und dem Violoncell unisono gespielt. Im Finale fugato zeigt der Komponist, daß er eine Fuge schreiben kann; sie ist stellenweis sogar amüsant. Der Komponist mag ganz hübsche Salonstücke schaffen, für ein Kammermusikwerk aber reicht seine Erfindungsgabe nicht aus.

141. **B. Zolotareff:** Quatrième Quatuor. op. 33. Verlag: M. P. Belaieff, Leipzig. (Part. Mk. 1.—, St. Mk. 6.50.)

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In diesem Streichquartett, das große Anforderungen an die Ausführenden stellt, steckt viel Eigenartiges, besonders in dem ersten weit ausgespannenen Satz, der sehr dramatisch gehalten ist und im Aufbau den Klassikern folgt. Wenn es nicht leicht ist, dem Gedankenfluge des Komponisten in diesem ersten Satz zu folgen, so befreundet man sich dann um so mehr mit dem zweiten Satze, der Variationen über ein einfaches melodisches Thema bringt, die sich dann zum Scherzo und dem in Polonaisenform gehaltenen Finale auswachsen. Diese Variationen sind äußerst interessant und wieder ein Beweis dafür, wie Treffliches gerade die Russen auf dem Gebiet der Veränderungen leisten.

142. **Hans Huber**: Sonate für Klavier und 2 Violinen. op. 135. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 5.—.)

Es ist merkwürdig, daß wir so wenig Sonaten für 2 Violinen und Klavier haben. Ganz besonders müssen wir also Huber für diese Gabe dankbar sein, auch wenn sie in bezug auf Erfindung nicht die Höhe seiner über alles Lob erhabenen Satztechnik erreicht. Besonders im ersten Satz will mir wenigstens der melodische Fluß nicht so ganz behagen; eine gewisse Trockenheit und die übergroße Neigung, die Tonarten zu wechseln, glaube ich darin wahrzunehmen. Recht anmutig und nicht ohne Eigenart ist das Menuett. Die leider kurze Romanze erscheint mir melodisch weitaus am erfreulichsten. Ein sehr flottes, durch seine Rhythmik hervorragendes Finale krönt das Werk, das tüchtige Ensemblespieler verlangt.

143. **Emil Sauret**: Gradus ad Parnassum du Violoniste. op. 36. Teil 1—5. Verlag: Robert Forberg, Leipzig. (je Mk. 4.50.)

In vierzehnter, gänzlich umgearbeiteter und sehr vermehrter Auflage liegt dieses großartige Etüdenwerk vor, das der bekannte Verlag in trefflichster Ausstattung und zu einem wirklich billigen Preise für die 70—80 Folioseiten umfassenden Hefte auf den Markt gebracht hat. Von den ersten Anfängen wird der Geiger ganz allmählich mit bewunderungswürdigem pädagogischen Geschick bis zur höchsten Stufe der Virtuosität geführt, und zwar auch in geistig anregender Weise. Das Werk ist so großartig angelegt, daß es eigentlich den Gebrauch weiterer Etüden unnötig macht; alle Erfordernisse der Technik haben Berücksichtigung gefunden. Ganz besonders möchte ich auf die Lagenübungen im zweiten Hefte aufmerksam machen, die als Ergänzung zu jeder Schule sehr gute Dienste leisten werden. Die Doppelgriffübungen beginnen erst im vierten Hefte; in diesem findet sich auch eine Kadenz zu dem ersten Satz des ersten Paganinischen Konzerts, die an Schwierigkeit dieses noch übertrifft. Eine hübsche Vortragsstudie ist in diesem vierten Hefte auch die längere Etude caprice. Das fünfte Hefte bringt 24 große Etüden, jedoch nicht in den 24 Tonarten; unter ihnen dürfte sich nicht bloß der reizende Walzer als Vortragsstück eignen. Mag auch die eine oder die andere Etüde einem klassischen Vorbilde nachgebildet sein, so ist doch Sauret in diesem Gradus im wesentlichen seine eigenen, in langjähriger Unterrichtspraxis bewährten Wege gegangen. Die meist nur kurz gehaltenen Erläuterungen sind in deutscher, französischer und

englischer Sprache abgefaßt. Die Fingersatz- und Bogenbezeichnung ist äußerst genau und damit für den Selbstunterricht durchaus geeignet. Sicherlich wird dieses überaus wichtige Etüdenwerk noch manche Auflage erleben.

144. **Alfred Moffat**: Trio-Sonaten alter Meister für zwei Violinen und Piano-forte. No. 23—28. Verlag: N. Simrock, Berlin. (je 4 Mk.; No. 27, 3.50 Mk.)

Mit äußerst glücklicher Hand hat Moffat aus dem reichen Schatze der alten Sonaten für zwei Violinen mit beziffertem Baß wieder wahre Perlen ausgewählt und sehr geschickt für zwei Violinen mit Klavier bearbeitet, zu dem auch als nicht notwendige Ergänzung eine Violoncellstimme hinzugefügt ist. Für Ensembleübungen, zur häuslichen Erbauung und auch für den Konzertsaal sind diese sechs Werke sehr geeignet; ich hätte nur gewünscht, daß ihre Herkunft bibliographisch genau angegeben wäre. No. 28, die Es-dur Sonate von Boccherini, ist gar keine Sonate für zwei Violinen mit beziffertem Baß, sondern ein richtiges Streichtrio für zwei Violinen und Violoncell, und zwar No. 2 aus dem op. 9, das ich bei Litolf in neuer Ausgabe herausgegeben habe; es klingt aber in der Moffatschen Bearbeitung sehr gut. No. 23 ist eine prachtvolle, ungemein klare Sonate in B von Händel. No. 24 in c-moll von William Boyce († 1779) enthält ein höchst liebliches Andante. Sehr frisch und lebendig ist die G-dur Sonate von Joh. Stamitz, No. 25. Am wertvollsten aber erscheint mir die g-moll Sonate von C. A. Campioni (um 1750), deren Anschaffung aufs wärmste jedem Geiger empfohlen werden kann: urgesunde, überaus klare, aber auch warm empfundene, unser Inneres berührende Musik. No. 27 ist eine La Sampogna (Der Dudelsackpfeifer) genannte Phantasie von Giuseppe Valentini (geb. 1660), in der natürlich der Dudelsack nachgeahmt ist. Alle diese Sonaten können von Dilettanten, auch minder geübten, bewältigt werden.

Wilhelm Altmann

145. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich**, XX. Jahrgang, II. Teil, 41. Band. Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander. Bearbeitet von Heinrich Rietsch. Verlag: Artaria & Co., Wien 1913.

Der Band bringt zunächst eine photographische Reproduktion der Minnesängerhandschrift 2701 der Wiener Hofbibliothek und läßt dann eine Übertragung der in ihr enthaltenen (einstimmigen) Lieder in moderne Notation folgen. Es handelt sich hier um einen weiteren bedeutsamen Beitrag zur Literatur von Neudrucken mittelalterlicher Monodien, dem in den österreichischen Denkmälern bereits ein ähnlicher (Gesänge des Wolkensteiners in Bd. 18) voranging. Vertreten sind weltliche und geistliche Leiche der drei Minnesänger Frauenlob, Reinmar und des „wilden“ Alexander, ungemein ausgedehnte, melodisch reich bewegte Gesänge von starker, ausgesprochener Eigenart. Ihre Texte waren längst bekannt und sind von Literaturforschern vielfach untersucht worden. Nun bietet sich Gelegenheit, auch die Musik kennen zu lernen. Die Übertragung in das moderne Notenbild ermöglicht es, wie bei

allen Musikhandschriften gleicher Abkunft, insofern Schwierigkeiten in den Weg, als die Niederschriften bekanntlich nur den Tonhöhenwechsel, nicht aber zugleich auch den musikalischen Rhythmus fixieren, es also Aufgabe des Herausgebers ist, diesen nach gewissen Prinzipien zu ergänzen. Rietsch, dem wir bereits eine Ausgabe der Mondseer Handschrift verdanken, gründet seine Übertragung auf die gegenwärtig verbreitetste Theorie, daß die Notenzeichen nicht mensural zu deuten sind, sondern ihren Wert auf Grund der rhythmischen und metrischen Struktur der Texte empfangen. Gegenüber anderen Forschern, die den Versfußtakt zweizeitig nehmen, entschloß er sich zur Annahme der Dreizeitigkeit, und hat damit Melodien herausgestellt, deren schöne Proportionen überraschen. Die Möglichkeit, in einzelnen Fällen anders zu deuten, steht aber natürlich auch hier offen, und es ist nicht nur ein Luxus, sondern ein wissenschaftlich dankbar zu begrüßender und den Verfasser vielfach entlastender Umstand, daß die Denkmälerkommission sich zu einer getreuen Nachbildung der Handschrift bereit fand. Der Band wird daher bei musikwissenschaftlichen Studien künftig beste Dienste leisten.

Dr. Arnold Schering

146. **Karl Weigl:** Erste Symphonie für großes Orchester. op. 5. Verlag: Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Man setze unter diese Symphonie einen bekannten Namen aus der Romantikerzeit: ein unbestrittener, herzlicher Erfolg wäre ihr sicher. (Notabene, wenn alle Premieren ohne Namensnennung der Autoren stattfänden — es ist nicht auszudenken, was man dann erleben würde.) Betrachtet man die umfangreiche Komposition als ein modernes Werk, so muß man freilich sagen, daß sie nicht viel Neues bietet. Aber es kommt selbstverständlich nicht nur darauf an, wodurch sich ein Werk von der bisherigen Produktion unterscheidet. Der Komponist sucht nicht das Raffinement Mahlers und Straußens zu übertrumpfen, sondern die Simplizität der Klassiker zu erreichen. Ein solches Bestreben mag „unmodern“ erscheinen; aber es wird vielleicht schon bald als gesunde Reaktion empfunden werden. Diese Symphonie knetet nicht den üblichen modernen Klangbrei durch, sondern sie ist thematisch so sauber und sorgfältig durchgearbeitet, als ob es sich um Quartettmusik handle. Auch die Instrumentation zeigt den Tonsetzer als einen vornehmen Musiker und gewiegten Kenner. Er weiß: Ein warmer, satter Orchesterklang wird niemals durch besondere Tricks erzielt, sondern immer nur dadurch, daß der Komponist jedem einzelnen Musiker etwas zu sagen gibt, daß er jeden einzelnen für seine Stimme interessiert. — Dem klangschönen, vorwiegend lyrischen ersten Satz folgt ein sehr witziges, pikant instrumentiertes Scherzo; der langsame Satz ist ein musikalisches Gedicht von bestrickendem Klangzauber, und das Finale (eigentlich ein zweites Scherzo) zeigt so viel urwüchsige Frische, wie sie nur einem Vollblutmusiker eigen ist. Hoffentlich begegnen wir dem sympathischen, so gar nicht präntiösen Werke bald in den Konzertsälen.

147. **Albert Roussel:** *Le Festin de l'Araignée. Fragments Symphoniques.* (Ballet-Pantomime de Gilbert de Voisins.) Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Kl. Part. Fr. 8.—.)

Neben der Konzentrationsmusik wird die Spannungsmusik wohl stets als gleichberechtigt bestehen bleiben. Wir Deutschen neigen allerdings dazu, die „leichte“ Musik, die man ohne Anstrengung genießen kann, eo ipso als minderwertig anzusehen; die Franzosen dagegen schätzen sie nicht weniger als die „ernste“ Musik und suchen sie deshalb auf einem möglichst hohen Niveau zu erhalten. Auch das vorliegende kleine Werk gehört zwar zu den leicht eingänglichen, mühelos zu genießenden Kompositionen, gleichwohl ist es aber in allen Details so sauber, sorgfältig und kunstvoll wie die feinste Filigranarbeit ausgeführt, und keine einzige platte, vulgäre, sentimentale Wendung stört den ruhigen Genuß. Es gibt in Frankreich eine Unmenge ähnlich guter und noch wesentlich besserer „Erholungsmusik“. Infolgedessen werden unsere Nachbarn auch weit weniger von der Operettenplage bedrängt als wir. Es wäre jedenfalls wünschenswert, daß unsere deutschen Komponisten und Kapellmeister sich etwas mehr als bisher mit Werken wie dem vorliegenden beschäftigten.

148. **J. Guy Ropartz:** *Deux Poèmes pour Chant et Orchestre.* No. 1 „Le Manoir“; No. 2 „Lied du Soir“. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Chant et Piano Fr. 2.50 et 2.—.)

Wir haben aus dem Französischen das Wort „chanson“ entlehnt; aber weder unsere seriösen, noch unsere Brett- und Kabarett-Komponisten können eine „chanson“ schreiben. Andererseits nennen die Franzosen oft „Lied“, was in Wirklichkeit gar kein „Lied“ ist. So auch Ropartz. Sein „Lied du Soir“ ist ein typisch französischer Gesang (chant) mit Orchester, bei dem schon das Tempo der Sprache den Gebrauch zahlloser kleiner Notenwerte bedingt und die Verwendung einer geschlossenen Liedmelodie unmöglich macht. Beide Gesänge sind im übrigen sehr geschickt gesetzt. Doch sollte man sie nicht mit Klavierbegleitung vortragen; denn der Klaviersatz klingt nicht. (Weil es bei der Instrumentalbegleitung der beiden Kompositionen wesentlich auf die Stetigkeit der Tongebung, die Weichheit der Bindungen und die Differenzierung der Klangfarben ankommt.) Alles in allem: zwei interessante Novitäten; aber nichts für das deutsche Publikum.

149. **Louis Aubert:** *Suite Brève.* op. 6. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (Kl. Part. Fr. 7.—.)

Drei reizende kleine Stücke, für populäre Konzerte sehr geeignet, jedoch keine Unterhaltungsmusik im gewöhnlichen Sinne. Louis Aubert versteht es, mit echt französischem Charme über belanglose Themen so bestrickend zu plaudern, daß man gar nicht merkt, wie wenig originell er im Grunde ist. Die Partitur zeigt mancherlei Feinheiten; aber es erscheint nicht recht verständlich, warum der Komponist an Stelle der Klarinette gern die Flöte in tiefer Lage solistisch verwendet.

Dr. Richard H. Stein

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater geht wieder der schweren Erschütterungen entgegen, deren Folgen sich noch gar nicht ermessen lassen, denn außer dem durchgreifenden Wechsel im Künstlerpersonal werden mit Ablauf der Spielzeit auch die leitenden Persönlichkeiten der Oper ausscheiden, nämlich der Direktor Dr. Hans Waag, der Hofkapellmeister Richard Hagel, endlich der Dramaturg und Regisseur Heller-Halberg. Am meisten bedauert man das Ausscheiden des ersten Dirigenten, der hier unter schwierigen Verhältnissen als Nachfolger Hermann Riedels seine Stellung wahrte, oft mit ungenügenden Kräften die Oper auf der bisherigen künstlerischen Höhe erhielt, und als Leiter der Konzerte der Hofkapelle und Liedermeister der „Euterpe“ auf das ganze musikalische Leben der Stadt anregend, befruchtend wirkte. Vielleicht gelingt es den vielseitigen Anstrengungen, ihn seiner hiesigen Stellung zu erhalten. — Anfangs Dezember kehrte der Heldentenor O. Lähnemann, der behufs gesanglicher Vervollkommenung seit den Ferien beurlaubt war, zurück und zeigte in verschiedenen Rollen, z. B. als Tarnhäuser, Siegmund und Stolzing, daß er die Zeit gut benutzt und tüchtige Fortschritte gemacht hat. Sein Stellvertreter Jaques Decker half als treuer Wardein über die schlimme Zeit hinweg und erwarb sich allgemeine Beliebtheit. Für den scheidenden lyrischen Tenor wurde Richard Koegel nach erfolgreichem Gastspiel verpflichtet. Als erste Bewerberin für die zweite Soubrette machte Wala Janczak einen günstigen Eindruck. Wenig vorteilhaft schnitt der Bassist W. Ulrici als Figaro ab. Allgemein gespannt ist man auf das bevorstehende Dirigieren der Bewerber um die Stelle des Hofkapellmeisters. Von Neuheiten kann bei diesem Wechsel, der an das bekannte Taubenhaus erinnert, keine Rede sein. Ernst Stier

BREMEN: Das musikalische „Ereignis“ des Winters, der „Parsifal“ am 1. Januar im Stadttheater, ist vorüber. Auch bei uns hat das Bühnenweihfestspiel am ersten Abend und bei seinen Wiederholungen vor ausverkauftem Hause eine ergreifende Wirkung auf die Hörer ausgeübt; war doch auch das Werk seit vorigem Sommer auf das sorgfältigste vorbereitet. Hofrat Julius Otto, der mit Kurt Strickrodt die Regie führte, hatte die Orchesterleitung Ernst Wendel anvertraut, und mit zielsicherer Hand dirigierte der feinsinnige Künstler die 80 Musiker starke Schar und die durch Mitglieder des hiesigen Lehrergesangsvereins und des Philharmonischen Chors verstärkten Chöre. Unser Alois Hadwiger, von Bayreuth her bekannt, sang die Partie des reinen Toren; er war vorzüglich disponiert. Die Kundry von Hertha Pfeilschneider stand den besten Vertreterinnen der Rolle, wie ich sie im Wagnertheater gesehen, nicht nach. Würde und schlichte Größe ließ Willy Bader der Gestalt des Gurnemanz, und Adolf Permann (Amfortas), Arthur Pacyna (Klingsor) und Rudolf Hohberg (Titurel) standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Die Besetzung der Gralsritter, Knappen und Blumenmädchen darf gut, teilweise recht gut genannt

werden. Von der Wandeldekoration hatte man abgesehen. Die von Bernhard Steiner gemalten Bühnenbilder wirkten wunderbar, besonders die Karfreitagslandschaft; freilich war bei unseren Bühnenverhältnissen die Höhe und Weite der Bayreuther Gralskuppelhalle nicht zu erwarten. Die herrlichen, stilechten Kostüme der Darsteller sind ein kostbares Geschenk des kunstsinnigen Bremers Leopold Biermann. — Da die Vorbereitungen zum „Parsifal“ die Kräfte unserer Oper in letzter Zeit gänzlich absorbierten, bot der Spielplan, vielleicht mit Ausnahme des Gastspiels der Elisabeth Duncan-Schule (Glucks „Echo und Narcis“) und das von Fritz Feinhals (Wotan in der „Walküre“) nichts besonders hervorzuhebendes. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Das Hauptinteresse des Brüsseler Musiklebens konzentrierte sich auf „Parsifal“, den die Monnaie-Oper in französischer Übersetzung von Judith Gautier und M. Kufferath am 2. Januar zur Aufführung brachte. Durch zahlreiche Leitartikel hatten die Zeitungen für die nötige Aufklärung gesorgt, wie auch durch frühere häufige Konzertaufführungen von Bruchstücken die Musik zum großen Teil bekannt war. Die Direktion hatte alles aufgeboten, um dem Werke nichts schuldig zu bleiben; man kann auch nur mit der größten Hochachtung von dieser „Première“ sprechen. Otto Lohse aus Leipzig, hier speziell als Wagner-Dirigent mit Recht hochgeschätzt, ist für die acht ersten Aufführungen verpflichtet; in seinen Händen ist das herrliche Werk bestens aufgehoben. Er besitzt ein feines Verständnis für den Wagner-Stil, wird sowohl den poetischen und mystischen, wie auch den leidenschaftlichen Stellen vollauf gerecht; das Orchester klingt unter ihm ideal schön. Die Besetzung der Rollen mit dem französisch singenden Heinrich Hensel an der Spitze ist ersten Ranges, die Chöre und Dekorationen sind musterhaft. So war der Eindruck der um 5 $\frac{1}{2}$ Uhr beginnenden und um 11 $\frac{1}{2}$ Uhr endenden Aufführung ein tiefer. Der Andrang des Publikums ist enorm. — Über die erste Aufführung der neuen Oper „Penelope“ des Pariser Konservatoriumsdirektors Fauré kann ich nicht berichten, da es mir leider nicht möglich war, dazu Eintritt zu erhalten. Felix Welcker

BUDAPEST: Der Reigen der diesjährigen Novitäten wurde in der königlichen Oper mit Moussorgski's „Boris Godunoff“ in wenig verheißender Weise eingeleitet. Die beklagenswerte dramatische Blutarmut des Textbuches, dessen Unzulänglichkeiten durch Weglassung logisch erforderlicher und wirksamer Szenen, durch ungeeignete Gruppierung der beibehaltenen Bilder noch gesteigert wurden, übte auf das Premierenpublikum eine geradezu lähmende Wirkung, und der ehrliche Beifall der Kenner, die die künstlerischen Werte der Musik Moussorgski's: die dramatische Innerlichkeit der Godunoff-Monologe, die leuchtende Melodiefrische der Liebesszene, die feinen Melancholien, die wilde Kraft der Chöre nach Gebühr zu würdigen vermochten, änderte nichts an dem Erfolg der Novität, der einer unzweideutigen Ablehnung gleichkam. Die Aufführung offenbarte die volle Ambition, aber auch die

Grenzen der Kräfte der Mitwirkenden. Die kleinzügige Ziselierkunst des Herrn Tango ließ in der Leitung des Orchesters stellenweise die erforderliche Wucht, den heißen dramatischen Atem vermissen. In der schwierigen Titelpartie bot Herr Szemere eine in Gesang und Spiel sorgfältig modellierte, charakteristisch bestimmte Gestaltung, aber es war doch nur eine Taschenausgabe der gewaltigen Figur: Gips statt Bronze. Für das Duett des fragmentarischen Liebespaares Marina-Dimitri setzten Frl. Sebeök und Herr Székelyhidy ihre schönen Stimmen ein, der Partie des Pimen verhalf Herr Rózsa durch Ausdruck und Erscheinung zu voller Würde, für die Episodenfiguren der Czarmenkinder war die vornehme Künstlerschaft der Damen Sándor und Kosáry aufgeboten worden. Es half alle Mühe nichts, und so wird denn mit Feuereifer an Webers „Oberon“ gearbeitet, der in der nächsten Woche zur Uraufführung in Ungarn gelangt. — Von älteren Werken wurde Thomas' „Hamlet“ mit einer Meistergestaltung des italienischen Baritonisten Dr. Parvis und Massenet's limonadensüße Porzellanoper „Mannon“ ins Repertoire eingefügt. Die dringende Not in allen ersten Fächern veranlaßte die Direktion zu einem Gastspiel von — Frau Galafrès als Pierrette in Dohnányi's Pantomime „Der Schleier der Pierrette“, zu deren Leitung in wenig geschmackvoller Weise der Komponist berufen worden war. Es galt offenbar, eine pikante Sensation völlig privater Natur für die Theaterkasse auszunutzen. Der Coup gelang.

In dem Wettstreit um Wagners „Parsifal“ ist dem königlichen Kunstinstitut die rührige Direktion der Volksoper zuvorgekommen. Allerdings schien man in der königlichen Oper nicht eben von der Überzeugung durchdrungen zu sein, daß die Aufführung des frei gewordenen letzten Meisterwerkes Wagners, wenn auch kein theatergeschäftliches Unternehmen, so doch eine eminente Kulturpflicht sei. Nun, diese Pflicht hat die jeder staatlichen Subvention entbehrende Volksoper aus eigenen finanziellen und künstlerischen Mitteln in glänzender Weise erfüllt. Die von dem jungen Kapellmeister Fritz Reiner geleitete Aufführung hatte Größe und Stil, Würde und Stimmung und ließ in nichts erkennen, daß Orchester und Chor zwei Tage zuvor in der fünfzigsten Aufführung der lustigen Béldi-Zerkowitz'schen Operette „Soldatenleben“ beschäftigt waren. Parsifal und Kundry hatten Herr Anthes und Frau Krammer inne, deren prächtige, stimmlich wie darstellerisch gleich hervorragende Gestaltungen dem Hörer die Frage aufdrängten, warum — mit anderen bedeutenden Künstlern — auch diese reichen künstlerischen Individualitäten aus dem subventionierten Kunstparadies der königlichen Oper vertrieben werden mußten. Eine kleine Sensation für sich bildete der Gurnemanz des Herrn Bihar, eines jungen Bassisten, dessen stilistisch meisterhafte, stimmlich herrliche, szenisch illusionsvolle Gestaltung sich jeder deutschen Aufführung des „Parsifal“ mit reichen Ehren einzufügen möchte. Denn — auch die Budapester Aufführung fand in deutscher Sprache statt! Es war dem Werke ungeheures Interesse entgegengebracht worden; das riesige, 3200 Zuhörer fassende Haus war

trotz erhöhter Preise schon Tage vorher ausverkauft, und die gut besuchte, nunmehr schon sechste Aufführung läßt erkennen, daß sich der „Parsifal“ recht wohl auch in ein „profanes“ Opernrepertoire fügen läßt. — Für die bewunderungswürdige Energie, mit welcher Direktor Desider Márkus sein junges Theater führt, zeugt weiter auch, daß die Volksoper, die keineswegs über Doppelbesetzungen in allen Fächern verfügt, im Laufe dieser Saison auch noch Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“, „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und drei Operetten zur Aufführung bringen konnte. — Die Volksoper ist indes auch das Gastspieltheater par excellence. Die Möglichkeit von Rieseneinnahmen bis zu 20000 Kr. und darüber gestattet der Direktion den Luxus, etwa eine Aufführung von „Carmen“ mit Mme. Sylva, Baklanoff (Escamillo), Lydia Lipkowska (Micaela) und William Müller (José) zu zieren. Längere Gastspiele absolvierten Graziella Pareto, eine der virtuosesten, zweifellos aber die anmutigste Koloraturdiva der jüngeren Generation, und Hermann Jadlowker, dessen beispielloser Popularität nicht einmal die Erkenntnis schadet, daß „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, mit denen der Künstler sich hier erstmalig versuchte, seiner künstlerischen Individualität zur Stunde wohl noch ferne liegen.

Dr. Béla Diósy

FRANKFURT a. M.: Am 2. Januar fand der „Parsifal“ eine Wiedergabe, die zu den besten Leistungen der Frankfurter Oper im letzten Jahrzehnt gerechnet werden muß. Die fein abgestimmten Landschaftsbilder nach den Entwürfen von Heinrich Leffler (Wien), die sachlich-ruhige und in ihrer absichtslosen Einfachheit sehr eindrucksvolle Spielleitung des Herrn Krämer, vor allem dann die musikalische Leitung Dr. Rottenbergs, der wundervolle Klangwirkungen aus dem Orchester herausholte und neben der durchsichtigen Polyphonie mit fast sprechender Ausdruckskraft die pathetische Lyrik steigerte, drückte der Aufführung den Stempel des Vollendeten, des Außerordentlichen auf. Oben, auf der Bühne hat die Leitung der Oper durch die Doppelbesetzung der Hauptrollen den Aufführungen eine besondere Anziehungskraft beim Publikum, eine gewisse Sicherheit gegen die Eventualität des Alltags verliehen, und durch die Konkurrenz auch Leistungen aus dem Solopersonal herausgeholt, die jeden Künstler in dem relativen Höchstmaß seiner Leistungsfähigkeit zeigten. Den Parsifal singen Karl Gentner und Robert Hutt. Gentner betont in seinem Spiel mehr das „durch Mitleid wissend“, Hutt mehr den naiven „reinen Toren“. Gesänglich stehen sich die Leistungen gleichwertig gegenüber. Überhaupt sah man mit freudigem Erstaunen, daß der Leiter der Aufführung besonderen Wert darauf gelegt hat, das Gesängliche bei Wagner zu betonen. In dieser Hinsicht ist der Gurnemanz des Herrn Schneider mit der fast Hans Sachs'schen väterlichen Milde eine Meisterleistung; das Organ des Herrn Föns ist wuchtiger, erreicht aber nicht die edle Gefühlswärme Schneiders. Als Amfortas hatte Herr Breitenfeld Töne schmerzlicher Schwermut, die direkt ergreifend waren. Gegenüber dieser aus dem Vollen schöpfenden Vortragskunst, bot Herr Brinkmann, seiner anderen

Begabung entsprechend, mehr schöne Töne. Der Klingsor des Herrn vom Scheidt besitzt dämonische Wucht; Herr Stock konnte in dieser Partie wenigstens mit scharfer Aussprache imponieren. Die Kundry sang Frau Schelper im Mittelakt mit gewinnendem lyrischen Ausdruck; Frau Clairmont kommt trotz schöner Momente nicht über eine gewisse Schablone heraus. Das Ensemble der Blumenmädchen war der klangliche Höhepunkt der Aufführung. Die besten Sängerinnen unserer Oper, die Damen Heim, Boennecken, Uhr, Gentner-Fischer, Sellin, van Dresser, vereinigten sich mit dem Frauenchor zu einem Ensemble, das zu hören ein geradezu ungewöhnlicher Genuß war. Hingegen haperte es bedenklich mit der gesanglichen Kultur des Männerchors, der bei seiner numerischen Schwäche überanstrengt ist. Der Kinder- und Knappenchor wirkte befriedigend. Die Solopartien der Knappen waren bei den Damen v. Issendorf, Cornelius und den Herren Wirl, Schramm, Weindel und Gareis sehr gut aufgehoben. Bei erhöhten Preisen finden die Wiederholungen der Aufführung sehr starken Zuspruch.

Karl Werner

GRAZ: Als erste örtliche Neuheit dieses Spieljahres ging „Lobetanz“ von Thuille in Szene. Die Fabel von dem armen Spielmann und der schönen Prinzessin machte auf das hiesige Publikum keinen allzutiefen Eindruck und das Werk ist nach drei oder vier Aufführungen vom Spielplan verschwunden. Die Szenerie des Opernmärchens mutet übrigens gar oft wie ein Kaleidoskop nach Wagnerschen Musikdramen an und die Musik desgleichen. Trotzdem hätte man dem Werke, das durch seine Melodieenseligkeit und Tonfreudigkeit einen erfrischenden Gesamteindruck macht, eine bessere Aufnahme wünschen mögen, die es auch gefunden hätte, wenn es um zehn Jahre früher nach Graz gekommen wäre. Julius Grevenberg hatte für eine hübsche Inszenierung gesorgt und Ludwig Seitz wurde dem musikalischen Teil in trefflicher Weise gerecht. Harry Schürmann wußte, ohne gerade zu versagen, mit der Titelrolle dennoch wenig anzufangen. — Eine Neueinstudierung des seit vielen Jahren nicht mehr gegebenen „Oberon“ zeigte sehr schöne, geschmackvolle Bühnenbilder und erfreute in der Besetzung durch Willy Tosta als glänzenden Hün und Fanny Pracher als prächtige Rezia. — Eine im Gesamteindruck nicht eben tüchtige „Traviata“-Aufführung mit Paula Stein, einer stimmungsvollen Vertreterin der Titelpartie, und ein Gastspiel der Bellincionischülerin Elisabeth Korwin als Santuzza und Nedda sind die ganze übrige Ausbeute eines sechs-wöchigen Spielplanes, was für ein Opernhaus gewiß als recht dürftig bezeichnet werden muß.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Die Einstudierung des „Parsifal“ beeinflusste etwas den Spielplan. Trotzdem brachte H. Wetzlar ein für Halle so gut wie neues Werk, Verdi's „Maskenball“, und Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ als Neuheit mit bestem Gelingen zur Darstellung. Puccini's Musik muß selbstredend nach „Bohème“ und „Madame Butterfly“ enttäuschen, da der Tondichter durch das minderwertige Textbuch, das einem Hintertreppenroman entnommen sein

könnte, unmöglich sonderlich begeistert werden konnte. Die Aufführung war durchaus lobenswert. Außer dem musikalischen Leiter zeichnete sich besonders Frau Bruger-Drews als „Minnie“ aus, die gesanglich wie darstellerisch eine gleich bedeutende Leistung bot. Erik van Horst verkörperte den Sheriff anerkennenswert; Alfred Fährbach gab gesanglich weit Besseres als darstellerisch, da es ihm noch nicht vollkommen gelang, den Räuberhauptmann treffend zu charakterisieren. Auch Fr. Gruselli bot als Kellner Nick Treffliches, ebenso Frida Gollmer, die für das Indianerweib eine gute Maske gemacht hatte. Die Aufnahme war warm.

Martin Frey

KARLSRUHE: Der hier bereits erwähnten Wiederaufnahme Mozartscher Werke in den Spielplan der Hofbühne ließ Fritz Cortolezis eine Neueinstudierung des „Rings“ folgen, dessen einzelne Teile — sowohl was die klare, klangschöne und in einzelnen Partien außerordentlich fesselnde Ausdeutung der Partitur, wie die sorgfältige Durcharbeitung der Gesangspartien anlangt — sehr stilvoll und eindrucksvoll an Auge und Ohr des begeisterten Publikums vorüberzogen. Leider mußte unser Solistenensemble durch auswärtige Kräfte ergänzt werden, da wir vorab für die Partie des Siegmund und der beiden Siegfriede zurzeit einen eigenen Vertreter nicht haben. Den Siegmund sang der jugendliche Tenor der Wiesbadener Hofbühne W. Schubert mit kraftvoller, schöner Stimme sehr ausdrucksreich, die beiden Siegfriede Heinrich Knote, der in der „Götterdämmerung“ besser gefiel als in der Titelrolle des „Siegfried“. Die Brünnhilde des letzten Abends hatte in Sofie Palm-Cordes (Stuttgart), die ab Herbst 1914 für die hiesige Bühne verpflichtet ist, eine in Gesang und Darstellung gleich vorzügliche Vertreterin, der in der „Walküre“ und im „Siegfried“ Frau Lauer-Kottlar als sicher gestaltende und durch eine fein abgewogene Gesangsleistung erfreuende Brünnhilde zur Seite trat. Neben Max Büttners packendem, vornehmem Wotan ist Hans Bussards in Gesang und Darstellung ganz hervorragend charakteristischer Loge zu erwähnen. Der Eindruck einzelner Abende wurde durch wohlgelungene szenische Neuerungen noch verstärkt. Eine „Meistersinger“-Aufführung, ebenfalls unter Cortolezis' Leitung, fand bei den Hörern und der Kritik gleich freudige Anerkennung. Vor allem war es auch hier neben der ganz prächtigen Orchesterleistung die durchgeistigte Auffassung sowie die sichere Beherrschung des ganzen großen Apparates, die sehr angenehm auffielen. Neben den heimischen Kräften — Max Büttners gemütvollm Sachs, Beatrix Lauer-Kottlars gesanglich reizvollem Evchen, Hans Bussards trefflichem David waren — für erkrankte Mitglieder die Herren Swoboda-Stuttgart als Beckmesser und Frank-Mannheim als Pagner eingetreten; von ihnen hatte der Stuttgarter Künstler starken Erfolg; nicht minder W. Schubert's ritterlicher Stolzing. In „Figaros Hochzeit“, die gleichfalls in neuer Einstudierung über die Bühne ging, erwarben sich als Figaro und Gräfin Albin Swoboda-Stuttgart und Maud Fay-München sowohl hinsichtlich der Darstellung als der Be-

herrschaft des Mozartschen Gesangsstils reiche Beifallsehren.

Franz Zureich

KÖLN: Im Opernhaus gelangte am 11. Januar unter Mitwirkung des Festspielvereins Wagners „Parsifal“ erstmalig zur Aufführung, und zwar, ganz abzusehen von zwei für diesen Abend und die erste Wiederholung (13. Januar) als Festvorstellungen gewonnenen Gästen, in so stiller und künstlerisch vollendeter Weise, daß bewanderte Kenner der Bayreuther Verhältnisse hier nichts, aber auch gar nichts vermißten. Fritz Rémond (ehemals selbst Bayreuther Parsifal) hat im Rahmen der pompösen Neuausstattung eine in hohem Maße stimmungsvolle Inszenierung geschaffen, während Gustav Brecher an der Spitze seines ausgezeichneten, in den Chören verstärkten Ensembles eine prachtvolle Dirigentenleistung bot. Edith Walker als vorbildliche Kundry und Paul Bender (München) als kaum zu übertreffender Gurnemann waren die Gäste, dann wirkten zumal Heinrich Winkelshoff (Parsifal), Julius vom Scheidt (Amfortas) und Friedrich Braun (Klingsor) in prächtigem Stile. Auf Anregung der Theaterleitung wurde von Beifallsbezeugungen abgesehen.

Paul Hiller

MAINZ: „Parsifal“ ist seit seiner Erstaufführung am 2. Januar zu einem Ereignis für Mainz geworden, das jedes andere Kunstinteresse in den Hintergrund drängt. Welche enorme Arbeitsleistung und Anspannung aller Kräfte erforderlich waren, um einem solch schwierigen Werke an einer Provinzbühne, ohne Hinzuziehung fremder Künstler, eine in jeder Weise würdige Wiedergabe zuteil werden zu lassen, kann nur derjenige ermessen, der sich eingehend mit den musikalischen und darstellerischen Anforderungen vertraut gemacht hat. Der unentwegten Arbeitsfreudigkeit und Schaffenskraft Hofrat Behrends war es zu danken, daß der kühne Wurf gelang. Mit dieser feinfühlig und stilvoll inszenierten Festaufführung hat der kunstsinnige Leiter unserer Bühne noch kurz vor seinem Abgang als Intendant nach Frankfurt a. M. seiner Befähigung das ehrenvollste Zeugnis ausgestellt. Nicht geringeres Verdienst an dem großen Erfolge muß Kapellmeister Gorter zuerkannt werden, dessen umfassendes musikalisches Verständnis und hervorragende Begabung als Wagnerinterpret es ermöglichten, restlos die gewaltige Aufgabe zu lösen. Das städtische Orchester unter seiner Leitung war von wunderbarer Klangwirkung. Die Chöre, durch Heranziehung von Gesangsvereinen und Kindern auf die erforderliche Anzahl Mitwirkende gebracht, bewirkten, daß namentlich die Gralsszenen einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterließen, wie er von Bayreuth-Besuchern vielleicht nicht mächtiger empfunden wurde. Überhaupt war alles geschehen, um der stimmungsvollen, religiösen Schöpfung jene ergreifende Wirkung zu sichern, die ihr bei ihrer Sonderstellung in der Opernliteratur zukommt. Trompetenfanfaren bei Beginn, mystisch verdunkelter Zuschauerraum, eigener ernster Vortrag und Enthaltung jeglicher Beifallsäußerung seitens des Publikums sorgten dafür, daß die Weihe des Abends keinen Augenblick gestört wurde. Von der gefürchteten Profanierung konnte deshalb keinesfalls die Rede sein, um

so mehr aber durfte man freudigen Herzens seiner Genugtuung darüber Ausdruck verleihen, daß auch das letzte Werk des Meisters jetzt endlich der Öffentlichkeit gehört und unbestrittenes Eigentum des gesamten deutschen Volkes geworden ist. Joseph Vogl und August Gesser waren in der Titelrolle gleich bewunderungswürdig, auch Loni Meinert und Betty Martel zeigten für die Charakterisierung der schwer zu erfassenden Kundry unverkennbare Begabung. Einen idealen Amfortas schuf Joseph Groenen mit seinem weichen, edlen Organ; auch Otto Stock (Gurnemann) und Rudolf Breuer (Klingsor) boten Leistungen, die sich hoher Anerkennung würdig erwiesen. Nach Wagners Willen soll der „Parsifal“ jedem Teilnehmer zum persönlichen Erlebnis werden; die innere Ergriffenheit und andachtsvolle Stimmung, die das Werk jedesmal bei der Zuhörerschaft auslöst, läßt erkennen, daß man nicht aus Sensationslust, sondern aus ehrlichem Kunstinteresse und Streben nach reinem, edlem Genuß bei uns die Vorstellungen besucht.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Eine neue Ausgabe von Mozarts „Don Juan“ erblickte am 11. Januar d. J. das Licht der Rampen. Artur Bodanzky, dem keine der vielen Übersetzungen zusagte, revidierte selbst das Textbuch.¹⁾ Er ließ bestehen, was seinem Empfinden entsprach und übersetzte neu und frei, was ihm nicht gefiel. Er wollte die vielen albernen Worte und Wendungen ausmerzen, das Unlogische beseitigen und jeden Satz der musikalischen Phrase unterordnen. So entstand ein Textbuch, das mit all dem vielen fragwürdigen Wortkram gründlich aufräumte. Besonders haben die Rezitative gewonnen, aber auch sehr viele Arien, Duette usw. haben ein neues und besseres Sprachgewand erhalten. Die neue Lesart mag für den Augenblick befremden, weil man zu sehr an der alten hängt, aber man kann sich an die bessere Ausdrucksweise schon gewöhnen. Die frühere Champagner-Arie mit ihren unsäglich Worten (im Presto) „Englisch und Steyrisch, Schwäbisch und Bayrisch“ lautet jetzt: „Glüh vom Weine ihnen die Köpfe, dann laß bereiten allen ein Fest. Wenn auf der Straße Mädchen du findest, zögere nicht lang, bring sie hierher. Dann lasse tanzen sie bunt durcheinander: hier Menuetten, hier die Follia, da Allemanden, wie's dir beliebt“ usw. Die Basis der neuen Bearbeitung bildete die Rietzsche Volksausgabe (Breitkopf & Härtel); Otto Lindemann bearbeitete den sehr sorgsam angelegten und geschmackvoll ausgestatteten Klavierauszug, der im Jungdeutschen Verlag zu Berlin erschienen ist. Die Aufführung selbst hatte einen sehr starken Erfolg. Bodanzky dirigierte die Musik Mozarts glänzend, sprühend und flüssig, ganz auf Stil und Ton des „heiteren Musikdramas“ gestimmt, kraftvoll in den Akzenten, feinschattiert in der Nuancierung und dezent in der Begleitung. Von den Solisten sind vor allem zu

¹⁾ Vgl. die ausführliche Studie über den neuen Mannheimer „Don Juan“ von Friedrich Rosenthal („Die Musik“, 1. Juniheft 1912), die auch die Grundrisse der szenischen Schauplätze nach den Entwürfen von Ottomar Starke enthält. Red.

nennen: Wilhelm Fenten als famoser Leporello, Ernst Fischer als angehender und darum noch nicht vollendeter Don Juan, Karl Mang als Masetto. Unter den Damen ragten Else Tuschkau als vorzügliche Zerline und Lisbeth Ulbrig als schätzenswerte Elvira hervor. Die neuen Kostüme und Dekorationen, entworfen von Ottomar Starke, bekunden modernen Geschmack und einen gesunden Sinn für die Zusammenstellung der Farben. Einige Dekorationen aber, wie z. B. das Gasthaus an der Landstraße, erscheinen zu dürftig. Dagegen ist der Festsaal des ersten Aktes pompös ausgestattet, und auch der Saal der letzten Szene entspricht in seiner farbenfrohen Ausstattung ganz dem intimen Feste, das sich Don Juan mit seinen Tänzerinnen gestattet.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Das neue Jahr hat uns bisher nur Repertoirevorstellungen gebracht, unter denen besonders eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail“ gezeigt hat, wie hoch das Niveau der „Repertoirevorstellungen“ unter Bruno Walter gestiegen ist. Soweit ich das Theater kenne, ist es eine Stätte der Enttäuschungen und Kompromisse, die nur dem eine Freude bringt, der von vornherein auf das Beste zu verzichten gelernt hat. Bruno Walter aber vergißt keinen Augenblick lang, daß er Künstler ist, und verlangt auch von dem Theater, einem von Natur aus so unzulänglichen Ding, immer das Höchste. Was er dabei erreicht, ist erstaunlich. Man geht in irgendeine Oper, die man sich aufs Geratewohl aus dem Wochenplan ausgesucht hat, und erlebt eine Festvorstellung. Die Möglichkeit solcher Überraschungen ist gegenwärtig für unser Hoftheater charakteristischer als alle Novitäten und Neueinstudierungen.

Alexander Berrische

NÜRNBERG: Unter der neuen Direktion Pennarini erfreuen sich die Leistungen unserer Oper steigender Anerkennung bei Publikum und Presse. Zwar sind noch nicht alle Fehler und Schäden des früheren Regimes beseitigt; beim Festhalten des eingeschlagenen Weges steht aber zu erwarten, daß Richard Strauß' offener Brief an den Oberbürgermeister einer großen Stadt, der mit unverkennbarer Deutlichkeit auf Nürnberg gemünzt war, künftighin seine bisher nur allzu wahre Berechtigung verlieren wird. Das Repertoire weist nichts besonders Bemerkenswertes auf; alle Kräfte werden auf die Ende Februar beabsichtigte „Parsifal“-Aufführung konzentriert.

Dr. Steinhardt

RIGA: Mit Ausnahme des „Tristan“, der demnächst auf der Szene erscheinen soll, hat das Theater in der ersten Hälfte der Saison bereits sämtliche Dramen Richard Wagners mit eigenen Kräften herausgebracht. Auch das anspruchsvollste aller musikalisch-dramatischen Schöpfungen, der „Ring des Nibelungen“, stützte sich erfreulicherweise durchweg auf die verdienstlichen Leistungen des einheimischen Personals. Ein sicheres Fundament erhielten die Aufführungen durch das Rigaer Symphonieorchester, das unter der kundigen, bestens bewährten Führung des Kapellmeisters Piteroff seine überaus schwierige Aufgabe in jeder Beziehung vorzüglich zu lösen wußte. — Vor überfülltem Hause absolvierte jüngst Hermann Jad-

lowker mehrere Gastspiele. Der mit außergewöhnlich starkem Beifall aufgenommene Gast trat in folgenden Werken auf: „Zauberflöte“ (Tamino), „Faust“, „Traviata“ (Alfred), „Tannhäuser“ und „Fra Diavolo“. Er behauptete sich in seinen unterschiedlichen Darbietungen als ein gesanglich und musikalisch feingebildeter, mit prächtigen Stimmitteln begabter Tenorist, der namentlich da hervorragend Schönes bietet, wo seine Leistungen sich auf lyrischem oder lyrisch-dramatischem Gebiet bewegen. Vom Tannhäuser vermag er vorläufig kein völlig überzeugendes Bild zu entwerfen, hier reicht sein darstellerisches Vermögen noch bei weitem nicht genügend aus, um wahrheitsgetreue, tiefgehende Wirkungen zu hinterlassen. — An Novitäten jüngeren und älteren Datums brachte die Saison bisher Waltershausens „Oberst Chabert“ und Thuilles „Lobetanz“.

Carl Waack

ST. PETERSBURG: Genau mit dem Tage des freigewordenen „Parsifal“ wurde das Bühnenweihnachtsfestspiel im 4000 Personen fassenden Volkstheater zum erstenmal in Rußland aufgeführt. Schon die Generalprobe füllte den Riesenraum bis auf den letzten Platz und ebenso die ersten Vorstellungen. Wenn man alle Schwierigkeiten in Betracht zieht, mit denen die Musikhistorische Gesellschaft des Grafen Scheremetew zu kämpfen hatte, um würdige, dem Geiste des Kunstwerkes entsprechende Aufführungen zu bieten, so hat sich der künstlerische Idealismus des die ersten fünf Aufführungen leitenden Grafen Scheremetew wirklich glänzend bewährt. Die orchestralen Feinheiten der „Parsifal“-Partitur verstand der Graf mit seinem famosen Orchester herauszubringen und sorgte auch dafür, daß die Besetzung annehmbare Vertreter hatte. Die Kundry sang Felia Litvinne, unsere rühmlichst bekannte Wagnersängerin. — Im Theater für Musikdramen wurde Tschaikowsky's „Mazeppa“ herausgebracht, ein Werk, das der Meister selbst sehr hoch schätzte, das aber dennoch nicht im Repertoire der Hofoper ist. Die geschickt inszenierten Massenwirkungen, die ausgezeichneten Chöre, Dekorationen von blendendem Glanz und hauptsächlich der Hauptdarsteller, der Bassist Mosshuchin als Kotschubei erregten lebhaftes Interesse.

Bernhard Wendel

STUTTGART: In der Hofoper sind alle Kräfte auf die Beschaffung von künstlerischen Weihnachtsgeschenken für die Kinder verwendet worden. Man hat auch recht hoch gegriffen und sogar versucht, Méhul's guten „Joseph in Ägypten“ neben der „Reise in 80 Tagen“ und „Rotkäppchen“ den Kindern weihnachtlich zu Gemüt zu führen. Die schaulustigen jüngsten Theaterbesucher werden wohl dabei nicht ganz auf ihre Rechnung gekommen sein, wir großen haben uns an der schlichten Wahrheit und Wärme der Musik, die besonders von Josef Tyssen (Joseph) und Reinhold Fritz (Jakob) künstlerisch rein und wirksam vermittelt wurden, herzlich erfreut.

Oscar Schröter

WIEN: Ich kann auch diesmal, seit ich jüngst von der letzten Tat der Direktion Gregor, der immensen Erhöhung der „Parsifal“-Billets berichtete, von keiner neuen Kunstleistung der Hofoper erzählen: seit dem bedeutsamen Filmtriumph mit Puccini's Lederstrumpfer „Das

Mädchen aus dem goldenen Westen“ ist immer noch nichts geschehen, was auf irgendwelche produktive Arbeit in diesem Hause hindeuten würde. Freilich: man bereitet den „Parsifal“ vor und da wirklich weder Fleiß noch Mittel gescheut zu werden scheinen, um eine Auf- führung von szenischem Rang herauszubringen, so mag darin einige Rechtfertigung dafür liegen, daß weder neue Künstler noch eine neue Auf- führung (von neuen Werken spreche ich gar nicht mehr) während der letzten acht Wochen gezeigt wurden. Nur, daß es auch hier wieder beschämend ist, daß Wien mit dem „Parsifal“ zuletzt kommt: man hat viel zu spät mit allem begonnen, viel zu spät mit dem Studium einge- setzt, und jetzt wird damit — buchstäblich bei Tag und Nacht — über Hals und Kopf gearbeitet, daß eine totale und alle künstlerische Ge- samtleistung gefährdende Erschöpfung aller Be- teiligten, des Regisseurs, des Orchesters, der Darsteller, des technischen Personals nicht zu vermeiden ist. Aus welchem Geist der Direktion heraus aber diese Inszenierung erfolgt, beweist nicht nur die geschäftliche Ausbeutung des Werkes, die so empörend gegen den Sinn seines Schöpfers geht, dessen ganzes Trachten danach ging, die Aufführungen seiner Dramen in Bay- reuth ohne jedes Entgelt zu bieten und dessen tiefster Schmerz es war, daß ihn die Teilnahm- losigkeit seiner Zeit dazu zwang, schließlich doch Eintrittspreise erheben zu müssen. Eben- so bezeichnend aber ist das erste Repertoire, das sich um den „Parsifal“ der Wiener Hofoper gruppiert und das aufbewahrt zu werden verdient; um denselben „Parsifal“, den der Meister für Bayreuth bewahrt wissen und auf keiner Bühne aufgeführt haben wollte, auf der Tags zuvor ein Ballet oder der „Prophet“ aufgeführt worden war. Als sich jetzt alle Bühnen des „Parsifal“ bemächtigten, wurden die schönsten Reden über die „festspielmäßige“ Behandlung des Werks geschwungen, und auch Herr Gregor hat damals in wohlklingenden Worten versichert, daß das Weihefestspiel nur an Feiertagen aufgeführt und dem Repertoire entrückt werden solle. Nun wird es immer während der Woche an drei aufeinanderfolgenden Tagen angesetzt (was schon für das Orchester eine kaum zu be- wältigende physische und psychische An- strengung ist!) und um die ersten drei Auf- führungen gruppieren sich nicht etwa Werke von Mozart, „Fidelio“, der „Freischütz“ oder Lortzing, sondern: „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, „Cavalleria“ und „Bajazzo“, „Traviata“ und die „Fledermaus“. Jeder Kom- mentar überflüssig. Und Richard Wagner dreht sich im Grabe um. Richard Specht

KONZERT

AMSTERDAM: Zwei Gastdirigenten vertraten im Dezember den in Frankfurt und Rußland weilenden Willem Mengelberg: der vor einigen Wochen zum Chef d'Orchestre der Pariser Oper ernannte Alphonse Catherine und der Helsing- forser Kapellmeister Georg Schneevoigt. Der erste dirigierte zwei uns unbekannte fran- zösische Werke: eine poetische Symphonie von Chausson und die „Tragédie de Salomé“ des in Paris lebenden Florent Schmitt. Schneevoigt

bot eine gediegene, aber nicht tiefgehende sym- phonische Dichtung „Die Sirenen“ des russischen Komponisten Glière und außerdem noch Brahms' Erste Symphonie und „Zarathustra“ von Strauß. Catherine ist ein echter Musiker, Schneevoigt ein rassisger Dirigent; beide beherrschen das Orchester, jedoch jeder auf verschiedene Weise. — Mengelberg leitete die Erstaufführung von zwei Stücken Claude Debussy's (Vorspiele zu „Le Martyre de Saint Sébastien“). Als Solisten traten auf Renée Chemet, eine echt pariserische Geigerin, ein wirkliches Violintalent, Gerard Hekking, der das Violoncellsolo in Strauß' „Don Quixote“ auf vollendete Weise vorführte, und Lula Mysz-Gmeiner, die eine hier un- bekannte, aber zu lange Kantate von Haydn „Ariadne auf Naxos“ sang; Lieder von Mahler und Strauß (namentlich „Morgen“) verschafften ihr einen großen Erfolg. — Der Gesangchor der „Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst“ gab unter Mengelbergs Leitung und Mit- wirkung des Baritons Thomas Denys und des Concertgebouw-Orchesters eine schöne Aufführung des Requiems von Sgambati.

Chr. Freijer

BERLIN: Jascha Spiwakowski zeigte sich als ein technisch recht gut geschulter Pianist; um aber Werke wie die Brahms'sche Sonate in f oder Schumanns Konzert ohne Orchester op. 14 zu voller Geltung zu bringen, fehlt es ihm an geistiger Reife; er vermochte den Empfindungsgehalt nicht gehörig auszuschöpfen. Weit besser gelangen ihm Chopin's Ballade in F und ein paar Tondichtungen von Tschaikowsky und Liszt. — Max Fiedlers 3. Konzert mit den Philharmonikern brachte Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre, die Vierte Symphonie von Brahms, das Cellokonzert von Dvořák, dessen Solopartie von Enrico Mainardi mit edler Tongebung und schwungvoller Auffassung gespielt wurde, endlich „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß. Wie hoch Max Fiedler als Dirigent einzuschätzen ist, dem wurde hier schon öfter als einmal rückhaltlos Anerkennung gezollt. Zumal wenn er Brahms'sche Orchestermusik vorführt, dann fühlt man, wie er völlig darin aufgeht; die Wärme seiner Empfindung, seine Energie in der rhythmischen Ausgestaltung reißt die Instrumentalisten und die Hörer mit sich fort; mir speziell wird der Brahms'sche Orchestersatz durch Fiedlers Interpretation immer lieber. — Auch Fritz Steinbach, der in der Philharmonie einmal wieder ein Brahms- Konzert dirigierte, erfreut sich eines bedeutenden Rufes als Brahmsdirigent. Diesmal gab es das Doppelkonzert für Cello und Geige, die Sym- phonie in D und das Violinkonzert zu hören. So wie Hugo Becker die Cellopartie spielt, hat er darin keinen Rivalen; in der geistigen Durchdringung des Stoffes, ganz abgesehen von der technischen Meisterschaft, in dem Adel des Tones steht er unerreicht da. Nichts Virtuosen- haftes bringt er aufs Podium, nur höchste Vollendung, höchste Schönheit hören wir bei diesem Spiel. Hubermans Geige klingt ja auch ganz herrlich; aber das viele Herumreisen in der Welt ist dem Künstler doch nicht gut bekommen, er betont jetzt leider zu stark das Virtuosenhafte, und das steht gerade Brahms- scher Musik nicht gut. E. E. Taubert

Im 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde führte Ernst Wendel mit dem Philharmonischen Orchester neben Smetana's Overture „Die verkaufte Braut“ und der Symphonie in d von Schumann in trefflichster Weise Max Regers „Balletsuite“ op. 130 als örtliche Neuheit auf, ein in glücklichster Stunde geschaffenes, sehr reizvoll instrumentiertes Werk, dessen sechs meist sehr kurze Sätze stets ein eigenartiges Gepräge zeigen. Verhältnismäßig am wenigsten bedeutend ist der einleitende Marsch. Im zweiten wird die Gestalt der Colombine in zartesten Farben und in einem wundervollen Stimmgewebe charakterisiert. Das burleske Gegenstück dazu ist der Harlekinessatz, dessen zweites Thema eine Folge der so eigenartig wirkenden großen Terzen birgt. An Feinheit und Zartheit sowie an kunstvoller Verwebung der Stimmen steht der vierte Satz (Pierrot und Pierrette) dem Colombineinsatz nicht nach. Der äußerst gefällige Liebeswalzer dürfte ein Lieblingsstück des Publikums werden. Das in Rondoform gehaltene tarantellenartige Finale beschließt sehr wirksam das Werk, das sehr freundlich aufgenommen wurde. Als Solist wirkte Frederic Lamond mit; durch den Vortrag des oft mißhandelten Konzerts in b von Tschaikowsky bewies er wieder einmal, daß er zur Extraklasse der Klavieristen gehört. — Die Geigerin Edith von Voigtländer ist zu einer guten Kammermusikspielerin herangereift; mit großem Genuß wohnte ich ihrem zweiten Beethoven-Abend bei, an dem sie die Streichtrios op. 9 No. 3 und 8 im Verein mit Adolf Müller und dem jungen hochbegabten Violoncellisten Hans Bottermund trefflich zur Aufführung brachte. Dazwischen trug Angelika Rummel Lieder vor. — Das Böhmische Streichquartett wiederholte an seinem slawischen Abend bewährte Prachtstücke seines Programms: Tschaikowsky's op. 22, Dvořák's Klavierquintett (mit dem trefflichen Severin Eisenberger) und Smetana's „Aus meinem Leben“. Tags darauf zeigte das Sevcik (Lhotsky-) Quartett, daß es den älteren Böhmen nicht nachsteht; man konnte sich an Dvořák's prächtigem op. 51, an dem geistvollen und inhaltsreichen op. 15 von Ernst von Dohnanyi und endlich an einem Haydn (op. 74, No. 3) so recht erfreuen. — Die Geigerin Jenny Schkolnik zieht einen prachtvollen, großen Ton aus ihrem Instrument, hat technisch sich weiter fortgebildet und trägt mit echt musikalischer Auffassung vor. Sie brachte u. a. Sindings prächtige Suite op. 10 in Erinnerung; daß deren Klavierbegleitung vom Komponisten vor einigen Jahren für Orchester bearbeitet worden ist, scheint leider gar nicht bekannt geworden zu sein.

Wilhelm Altmann

Im 3. Hausegger-Konzert kamen zwei Neuheiten zu Gehör: „Musik für Orchester“ von Rudi Stephan und „Symphonischer Epilog zu einer Tragödie“ op. 11 von Ernst Boehe. Der Epilog zeigt die bekannten Vorzüge seines Schöpfers: klare Gliederung, übersichtlichen architektonischen Aufbau, wirksame Steigerungen und charakteristische Instrumentation. Ein Hauch akademischer Kühle, eine gewisse leidenschaftslose Glätte liegt über dem Werk, dem der Zusatz einiger Tropfen warmen roten Blutes sehr zu statten gekommen wäre. Auch Stephens

„Musik für Orchester“ ist mehr ein Erzeugnis grübelnden, bohrenden Verstandes als der Ausdruck ursprünglicher schöpferischer Kraft. Aus dieser merkwürdig unjung anmutenden Partitur, die im übrigen zweifellos eine ungewöhnliche Begabung für das rein Instrumentelle bekundet, spricht ein aufgeweckter Kopf, der geistvolle Einzelheiten, mitunter wirklich witzige Aphorismen zum besten gibt, dem es aber vorläufig noch nicht glückt, sein gesamtes Gedankenmaterial in präzise, überzeugende Sprache zu bannen. Stephan begnügt sich häufig mit bloßen Andeutungen, er nimmt Anläufe, um auf halbem Weg wieder umzukehren oder stehen zu bleiben. Beide Neuheiten (Stephan dirigierte selbst) wurden beifällig aufgenommen. Dazwischen erklang Hugo Wolfs zierliche Italienische Sere-nade. Die zweite Hälfte des Programms war Beethoven gewidmet (Leonore No. 3 und die „Achte“). — Das 6. Philharmonische Konzert bot als Neuheit die Symphonie d-moll „Im Hochgebirge“ op. 130 von Heinrich Zoellner, laut Programm der künstlerische Niederschlag einer Wanderung, der dem Hörer die Großartigkeit der Alpenwelt versinnbildlichen soll. Wer die Alpen niemals gesehen hat, wird durch die Zoellnersche Musik eine völlig falsche Anschauung von ihnen bekommen; wer sie kennt, wird über die in der Zwischenzeit anscheinend erfolgte Verniedlichung des Hochgebirgs sich nicht genug verwundern können. Ebenso wie darüber, warum ein solch schwaches, nichtssagendes, jeder Eigenart durchaus entbehrendes Werk just in einem Nikisch-Konzert zur Aufführung gebracht werden muß. Das ganze Felsental des Hoch-Ducan, sämtliche Alpenteufel und Alpenfeen hatte man nach den ersten Takten des Brahms'schen B-dur Konzerts übrigens vollständig vergessen. Eugen d'Albert spielte es. Im ersten Satz mit einer verstimmenden, bei ihm in der jüngsten Zeit leider nicht seltenen Nonchalance, um nicht zu sagen „Wurstigkeit“, die schlimme Befürchtungen wecken konnte. Dann aber hatte er sich gefunden: vom Scherzo an ging es aufwärts, und die beiden letzten Sätze bewegten sich auf einer Höhe künstlerischen Nachschaffens, die nicht anders als klassisch zu bezeichnen ist. Jeder Ton vibrierender Nerv und zuckendes Leben; im ganzen Vortrag kein toter Punkt; das Kunstwerk gefühlt und dargestellt von einer überragenden Persönlichkeit, deren faszinierendem Eindruck man sich trotz mancher Eigenwilligkeiten schlechterdings nicht zu entziehen vermag. Die Begleitung Nikischs und der Philharmoniker war übrigens eine geradezu wunder-volle Leistung. Die Akademische Festouvertüre bildete den Schluß des Abends. — Mit dem Blüthner-Orchester musizierte Georg Szell. Der 16jährige, zweifellos begabte Wiener stellte sich als Komponist, Dirigent und Klavierspieler vor. Er ist ein gut geschulter, besonders im Technischen weit vorgeschrittener Pianist. Beethovens Es-dur Konzert gelang ihm in manchen Partien, auch was Erfassen des geistigen Gehalts betrifft, schon überraschend gut. (In Parenthese: Um dem Jungen nicht noch mehr zu schaden, als es eine aufdringliche, törichte Reklame bereits fertig gebracht hat, sei an ihn absichtlich nicht der „Maßstab reifer Künstler-

schaft“ angelegt.) Seine zur Uraufführung gebrachte, von ihm mit unleugbarem Geschick dirigierte Symphonie H-dur läßt einen Rückschluß auf seine tonsetzerische, genauer gesagt: schöpferische Fähigkeit leider nur in sehr bedingtem Maße zu. Das über eine Stunde spielende Werk (aus der langen Dauer sei dem Autor kein Vorwurf gemacht; das hängt mit dem Überschwang und dem Kein-Ende-finden-Können der Jugend zusammen und ist ganz natürlich) enthält nämlich zu wenig des Selbständigen, als daß man sich daraus ein klares Bild von seinem eigenen Wesen machen könnte. Der junge Tonsetzer hat sicherlich eine ganze Menge gelernt. Seine Symphonie stellt eine Art Repetitorium dar, bei dem seine Vorbilder der Reihe nach auftauchen. Für einen 16jährigen bedeutet das Werk als Ganzes aber eine erstaunliche Leistung und eine bemerkenswerte Talentprobe, der man seine Anerkennung nicht versagen darf. Szell's Begabung liegt wohl auf dem Gebiet der Farbgebung, der instrumentalen Charakteristik; hier finden sich verschiedentlich Ansätze individuellen Gestaltens. In summa: eine Verheißung, aber beileibe noch keine Erfüllung. Die Begleitung des Klavierkonzerts durch Bruno Weyersberg und das Orchester ließ übrigens so ziemlich alles zu wünschen übrig; derartige mangelhafte Darbietungen sollten in Berlin eigentlich unmöglich sein.

Willy Renz

Marie Bergwein ist seit einer Reihe von Jahren hier als vornehme Pianistin bekannt. Auch in ihrem letzten Konzert konnte man wieder ihre saubere Technik und den fein durchdachten Vortrag bewundern, dem man nur zeitweise etwas mehr Schwung wünschen möchte. — Elfriede Hirschberg (Klavier) und Maxim Ronis (Violine), die ein gemeinsames Konzert gaben, boten gute Durchschnittsleistungen, über die sich hin und wieder nur der Geiger erhob. — Edward Weiß befindet sich noch zu sehr in der Sturm- und Drangperiode, um abgerundete Leistungen hervorbringen zu können. Er scheint mir jedoch der geborene Pianist zu sein, der seinen Weg machen dürfte; jedenfalls ließen der Vortrag des Andantino aus der g-moll-Sonate op. 22 von Schumann und der Chopin'schen f-moll Phantasie auf einen begabten Künstler schließen. — Helena Morsztyn ist eine Pianistin mit ansehnlicher Technik, der jedoch das tiefere Erfassen eines musikalischen Kunstwerkes abgeht; sie blieb immer nur äußerlich. — Auch Arthur A. Loesser ist technisch weiter als musikalisch, jedoch dürfte bei ernstem Streben immerhin ein ganz brauchbarer Pianist aus ihm werden.

Max Vogel

Jacques Gaillard ist ein tüchtiger Cellist, der bei aller Schwere seiner Technik — namentlich die Rechte ist in Passagen zu derb — sympathisch wirkt. Er versteht es, sogar in Violoncell-Solis zu interessieren, was nur den echten Cellisten gegeben ist. Sein Partner Willy Ammermann ist ein guter Kammermusiker, nur etwas zu unruhig; stille Poesie hebt er am wirksamsten heraus. — Im 2. Kammermusik-Abend der Trio-Vereinigung Ludwig Hirschberg, Richard Kroemer und Georg Georgesco, die prächtig häuslich — dem durchdachten und temperamentvollen Spiel kommt letzte Technik namentlich

bei den beiden jungen Herren nicht entgegen — musizierte, hörte man zum ersten Male ein Trio von Paul Lacombe, ein feinklingendes Werk, das, wie so oft bei Franzosen, nur auf den Formsinn anregend wirkt. Um wieviel herrlicher war das vorangegangene Trio vom milden, aber innerlich lebendigeren Mendelssohn-Bartholdy. — Hermine d'Albert sang mit heroischer Anstrengung zwar, aber oft genug mit großer Kunst und durchdringender Wirkung neben Schubert und Wolf neue Lieder von S. von Hausegger und J. Marx. Hausegger ist der lebhaftere, freier gestaltende Musiker, aber seinen Kompositionen fehlt der eigene Atem, der dem einfacheren Marx schon eher gegeben ist. Als technische Arbeiten jedoch sind alle elf Lieder nur zu loben. — 2. Abonnementskonzert Florian Zajic — Heinrich Grünfeld. Die Singakademie. Ein Trio von Goldmark. Elisabeth Ohlhoff singt gefühlvoll, aber auch gut Lieder von Grieg. Otto Bake als Begleiter. Prof. Grünfeld lauscht wohlwollend vom Podium aus. Alte, liebe Damen lächeln einander zu und klatschen vor dem Schlußakkord. Es folgen Chopin op. 3 Introduction und brillante Polonaise — Bruno Eisner spielte mit leichter, fliegender Hand ganz ausgezeichnet — und ein Quartett von Hermann Goetz, kurz: ein „artiges“ Gedicht um 1880, illustriert von weiland Ludwig Pietsch. — Rose und Ottilie Sutro sind quasi Spezialistinnen im Spiel auf zwei Klavieren: sie streifen das Mechanische, das diesem Genre leicht anhaften mag, durch mühevollen Arbeit ab und bieten ein künstlerisch abgewogenes Zusammenspiel, dem man sich, wenn es nicht in zu großen Portionen gereicht wird, gern hingibt. Ein Minuet von G. W. Owst erlebte in ihrem letzten Konzert seine Uraufführung aus dem Manuskript. Es ist ein in alter Gemütlichkeit hergestelltes, gut gemachtes Stückchen. Arno Nadel

Der Sonatenabend von Ernst von Dohnányi (Klavier) und Henri Marteau (Violine) verlief ebenso wie der Trioabend von Georg Schumann (Klavier), Willy Heß (Violine) und Hugo Dechert (Cello) höchst genussreich. Durch das jahrelange Zusammenwirken der Ausführenden ist eine Ausgeglichenheit der Darbietungen und eine Übereinstimmung in allen Details erreicht, die man bewundernd anerkennen muß. — Das kann man von dem Kammermusik-Abend von Kurt Paur (Klavier), Robert Zeiler (Violine), Ludwig Herckenrath (Cello), B. Hasse (2. Violine) und Otto Kluth (Bratsche) noch nicht in solchem Maße behaupten. Auch an der Intensität des Ausdrucks stehen diese Darbietungen entschieden hinter den erstgenannten zurück. — Marga Burlin verfügt über eine hübsche Mezzosopranstimme, die sie nur von einigen hauchigen Tönen kurieren müßte. Ihr Vortrags-talent kam auch einigen gelungenen Liedern des begleitenden James Simon zugute. — In jeder Beziehung künstlerisch reifer ist die Sopranistin Julia Hostater. Ihre schöne Stimme, vornehme Gesangkunst und ihre lebendige Vortragsweise machen sie zu einer sehr willkommenen Sängerin. M. Jowanowitsch begleitete vorzüglich. — Besondere Dirigentenbegabung war an Erich Rieck, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, nicht zu entdecken. Es kamen nur Durchschnitts-

Leistungen zustande. Die aus dem Manuskript gespielte Symphonische Ouvertüre von August Scharrer ist ein wirksames, gut instrumentiertes Stück. Paul Goldschmidt spielte das A-dur Konzert von Liszt. Emil Thilo

William Pitt Chatam bestätigte aufs neue, daß in seiner gesanglichen Erziehung viel Wert auf künstlerische Verwendung des Konsonantengebiets, wie auf reine Vokalisation und daraus resultierende deutliche Aussprache gelegt wurde. Leider passiert es ihm — und das ist wohl auf Konto seiner Ausländerschaft zu setzen —, daß er mitten in korrekt gesungene Phrasen plötzlich flache, grelle Vokale einflücht, die dann häßlich abstecken. Auch trat diesmal sein Bestreben, Tempi und Auffassung bekannter Lieder anders zu nehmen, als man es gewohnt ist, so wesentlich und in so offenbar ungeschickter Weise hervor, daß es auch dem wohlwollenden Beurteiler zweifelhaft werden konnte, ob hier eine neue Wege suchende Intelligenz oder unmusikalisches Wesen die Triebfeder sei. — Helge Lindbergs Stimme hat sich nach der Höhe zu wesentlich ausgebreitet, so daß höchstens nur noch der sonore Klang der unteren Lage etwas Baritonales hat, während die leicht ansprechende Höhe bis *fi* und *g* direkt Tenorklang zeigt. In die Tongebung haben sich erhebliche Unmanieren eingeschlichen, so ein unleidliches Heraufziehen beim Ansatz, das oft unreine Intonation zur Folge hatte. Im Vortrag war ernstes Streben bemerklich, wenngleich fast alle Lieder aus Wolfs Italienischem Liederbuch, die er zum Vortrag brachte, vorläufig noch über seine Kräfte gingen. Dagmar Wahl-Benzinger begleitete mit wenig Geschmack und viel Pedal. — Florizel von Reuter hat in musikalischer Beziehung, Auffassung und Innerlichkeit gewonnen. Seine Technik war von jeher bedeutend und ermöglichte es ihm auch jetzt, *Vieuxtemps'* Violinkonzert in E-dur mit großem Elan und *Dvorák's* a-moll Konzert mit viel Temperament zum Vortrag zu bringen. — Margherita Rossi (Violine) spielte Mozarts G-dur Konzert recht sauber und korrekt; für *Dvorák's* a-moll Konzert fehlte es ihr freilich an Sicherheit und Glanz der Technik, vor allem aber auch an Temperament, so daß ihre Leistung hier kaum über das Niveau schülerhafter Durchschnittsmäßigkeit hinauskam. — Der zweite, Beethoven gewidmete Kammermusik-Abend des Capet-Quartetts zeigte, welche Sympathien sich die vier Franzosen hierorts bereits erworben haben. In der Tat ist die Grazie des Rhythmus, wie die Präzision, mit der sie nicht nur den tändelnden Jugendspielerien des op. 18, No. 2, sondern auch der technisch anspruchsvollen Tonsprache des op. 59, No. 3 gerecht wurden, kaum zu überbieten. Auf vier wundervollen Instrumenten entfalten sie süßen, seelenvollen, aber freilich nur kleinen Ton. So kam es, daß sie die beiden erstgenannten Quartette in vollem Maß erschöpften, während sie bei op. 132 doch mehr in Äußerlichkeiten befangen blieben und in den tiefinnersten Gehalt dieser Musik doch nicht einzudringen vermochten. — Selma vom Scheidts vollendete Meisterschaft im Vortrag drollig-anmutiger Volks- und Kinderlieder bewährte sich auch in ihrem diesjährigen Liederabend glänzend. Bewundernswert ist, wie die Künstlerin, selbst da, wo sie scheinbar bis an

die Grenze der Realistik geht, stets eine vollwertige Gesangsleistung darbietet und nicht einen Ton erzeugt, der nicht künstlerischen Anforderungen entspricht. Wie sie ihr noch immer wundervoll weiches und klares Organ meistert und in den Dienst einer subtilen Kleinkunst stellt, das ist hörenswert und erzwingt sich Respekt. — Aus Käthe Neugebauer-Ravoth, der früheren talentvollen und mit schönen Stimmmitteln begabten Anfängerin, ist eine reife, stillvoll schaffende, intelligente Künstlerin geworden, die in jeder Beziehung, stimmlich, gesanglich und im Vortrag nur Erfreuliches bot. Mit einem interessanten Programm, von dem sie Fritz Jürgens „Malörchen“ und „Chanson triste“ von H. Duparc besonders schön vortrug, eroberte sie sich schnell die Sympathie der Zuhörer. — Gegen eine deutlich merkbare Indisposition kämpfte Josephine Kraus wacker an, vermochte aber freilich die Vorzüge ihres augenscheinlich schönen und gut geschulten Organs nur zum Teil zur Geltung zu bringen. Durch den Vortrag von interessanten Neuheiten, wie „Im Kahn“ von E. J. Wolff, „Hans und Grete“ von Mahler und P. Scheinpflugs dithyrambischem „Johannisfeuer“, erwarb sie sich den Dank der Zuhörer.

Emil Liepe

Gemeinschaftlich konzertierten Thea v. Mar-mont und Louis Wisman (Flöte), korrekt begleitet von Bruno Weyersberg. Die Sängerin hat sich gegen das Vorjahr merklich vervollkommen. Einzelheiten in der Behandlung der höheren Lagen sind allerdings noch zu korrigieren. Vortraglich kann ich ihr uneingeschränktes Lob zollen. Der Flötist präsentierte sich als ein ernstzunehmender Musiker, der auch technisch bereits mancherlei gelernt hat. — Der junge Andreas Weißgerber erwies sich als ein technisch bereits gut versierter, musikalisch frühreifer Violinist. In der Kantilene bekundete er tieferes Verständnis. Bogentechnisch muß allerdings noch manches besser werden, auch die bewegteren Episoden der Doppel-Tripel- und Quadrupel-Technik wiesen wenig Meisterliches auf, trotzdem er auch darin eine bemerkenswerte Geschicklichkeit an den Tag legte. Seine Begleiterin, Elsa Rau, ist musikalisch feingebildet und technisch gewandt. — Von Klavierspielerinnen hörte ich Mira Pollheim, Helene Lampl und Katharina von Ranuszewicz. Ersterer gebe ich, was musikalische Qualitäten anbelangt, den Vorzug. Ein feines Verständnis für die psychologischen Werte der Kompositionen zeichnet sie aus und macht ihr Spiel höchst sympathisch. Passagen- und Pedaltechnik dagegen sind erst mittelmäßig entwickelt. Helene Lampl verfügt zwar über ein technisch gereifteres Vermögen, doch fehlt ihr größere Innerlichkeit. Was tue ich mit donnernder „Virtuos“-Technik, bei völliger Verständnislosigkeit für die gespielten Werke? Bachs Orgel-Phantasie und Fuge in *g* konnte also in dieser Art der Ausführung nicht wirken, ebensowenig Chopin's h-moll Sonate. Frl. von Ranuszewicz ist auch „Komponistin“. Unter anderem hörte ich eine selbstkomponierte „Sonate“, richtiger das Fragment einer Sonate. „Herr, laßt mich schweigen...“ — Harry Neuhaus und Josef Turczyński spielten Klavier. Neuhaus glaubte Bach-Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem er diverse Choral-Vorspiele

aus der Busoni-Ausgabe zum besten gab. Diese aus völligem Mißverständnis des großen Thomas-kantors geborene „Bearbeitung“, in der prinzipiell das Thema (die Themen) dick aufgetragen und die Kontrapunkte (als „Nebensächliches“) gesäuselt werden! Jedenfalls muß Neuhaus noch viel lernen, um als fertiger Konzertpianist gelten zu können. Turczyński gehört anscheinend, nach dem was ich hörte, zu den Nur-Virtuosen. Gewiß, er verfügt über alle notwendigen pianistischen Vorbedingungen, insofern Ruhe, Kraft, Ausdauer u. dgl. in Betracht kommen. Doch vorerst ist er als Musiker „zu leicht befunden“.

Carl Robert Blum

Otto Wetzel ist ein tüchtiger Pianist. Bei den Klavierkompositionen von Brahms wäre ihm ein strafferer Rhythmus zu wünschen. — Irene Freimann ist eine romantisch beanlagte Natur. Die Kinderszenen von Schumann spielte sie vollendet. — Eduard Steuermann hat große Anlagen. Weitere Vervollkommnung nach geistiger Seite hin läßt ihn bedeutend werden. — Edith Albrecht: eine fast männliche Erscheinung. Der Kampf mit dem Objekt läßt sie als Siegerin erscheinen.

Hanns Reiß

Warum Oscar Fried in jedem Jahre Beethovens „Neunte“ aufführt, weiß (außer ihm) niemand. Wir kennen die „Neunte“ wahrlich zur Genüge, und über Fried's persönliche Auffassung sind wir auch schon längst genügend orientiert. Somit wird künftig bei gleichem Anlaß immer nur zu konstatieren sein, daß Fried mal wieder die „Neunte“ dirigiert hat. Den ersten Teil des Konzertprogramms absolvierte der (gemischte) Chor Bruno Kittels. Er hatte sich aus den Programmen des Philharmonischen Chors die Christnacht von Wolf und den 150. Psalm von Bruckner als „Novitäten“ erwählt und sang mit Hingebung, traf aber leider gerade bei den markantesten Stellen die richtige Tonhöhe nur recht selten. Immerhin: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas. Das Gleiche gilt auch für die beiden Solisten: Gertrud Steinweg und Hermann Gürtler. — Relativ Günstiges ist über den Dirigenten Erich Ochs zu berichten. Zum mindesten insofern, als der junge Orchesterleiter vermöge seiner Routine und seines Geschmacks nichts verdarb. Innerlichkeit scheint ihm zu fehlen; und von suggestivem Einfluß auf das Orchester war auch nicht viel zu spüren; gleichwohl erfreute seine Natürlichkeit und sein frisches Temperament. Daß er auch eine Novität bringen wollte, war an sich gewiß lobenswert; aber der symphonische Epilog zu Selma Lagerlöfs „Gösta Berling“ von Kurt Adami vermochte nach keiner Richtung hin zu interessieren. Der mitwirkende Pianist Julius Dahlke leistet rein pianistisch bereits recht Gutes; doch ist sein Vortrag noch allzu nüchtern, auch fehlt es oft an rhythmischer Klarheit. — Ein dritter Dirigent, Carl Maria Artz, sucht besondere Beachtung offenbar dadurch zu erregen, daß er sich gleich mit vier Konzerten einführt. Im 2. spielten die Philharmoniker — gelassen und korrekt — zwei Werke, die sie bald auswendig können: die Zweite Symphonie von Brahms und die Vierte von Bruckner. Herr Artz begleitete die Musik mit ruhigen, sparsamen und vorsichtigen Arm-bewegungen. Und das Publikum schien erfreut; vor allem deshalb, weil der Dirigent ersichtlich

eine gute Figur machte; es weiß offenbar nicht einmal, daß normaler Weise die Bewegungen des Dirigenten stets vor dem Einsetzen des Klanges erfolgen, und daß ein Dirigent, der sich von den Orchesterwogen tragen läßt, überhaupt nicht das sein kann, was er sein soll, nämlich ein Führer und Leiter des Orchesters nach der rein technischen, wie nach der musikalisch-künstlerischen Seite hin. — Daß Lula Mysz-Gmeiner eine unserer besten Liedersängerinnen und überhaupt eine ganz unvergleichliche Künstlerin ist, braucht wohl kaum noch gesagt zu werden. In ihrem 2. dies-jährigen Konzert sang sie zum ersten Male fünf Lieder von E. Mattiesen, einem anscheinend für das humoristische Genre besonders begabten Komponisten. Das hübsche Liedchen „Jedem das Seine“ von Mörike wurde da capo verlangt. — Eine große Enttäuschung bereitete allen einigermaßen Musikverständigen der erste Klavierabend Eugen d'Albert's. Daß dieser weltbekannte Künstler es fertig bringen würde, Werke von Bach, Beethoven und Chopin völlig poesielos herunterzuhauen — von den zahllosen rhythmischen Verzerrungen, den durch wüsten Pedalmißbrauch verschleierte technischen Entgleisungen, den oft sinnlosen Zeitmaßen usw. ganz abgesehen —, das hätte wohl niemand für möglich gehalten. Relativ am besten gelang noch die C-dur Phantasie von Schumann. Drei Kompositionen von Debussy und zwei bedenklich triviale Stücke von d'Albert schlossen sich stillvoll an. Den Schluß bildete ein tolles Tohuwabohu, das nach dem Programm Liszt's Don-Juan-Phantasie sein sollte. Das Publikum, das bisher recht kühl geblieben war, zum Teil auch ein bißchen gezischt hatte, geriet nunmehr in eine Art Rummel-Stimmung und erzwang durch allerhand mit Händen und Füßen verübten Radau drei Zugaben: eine d'Albert'sche Komposition, die Ecossaises von Beethoven und den dritten „Liebestraum“ von Liszt, dessen Schluß d'Albert in der Augenblickslaune durch eine völlig unmögliche Coda eigener Erfindung ersetzte. — Der junge Pianist Alexander Brailowsky ist offenbar technisch „versiert“ und auch musikalisch gut geschult. Daß er sich vorerst noch keine allzu großen Aufgaben stellt, sondern nur spielt, was er geistig bereits zu bewältigen vermag, verdient als ein Zeichen von sympathischer Bescheidenheit hervorgehoben zu werden. Strenge Selbstkritik ist zudem in der Regel ein Beweis von Begabung. — Emil Sauer war nicht ganz so gut disponiert wie an seinem 1. Abend; auch seine unvermeidliche „Spieldose“ geriet nicht so vollendet wie das vorige mal. Aber seine pianistische Meisterschaft zeigte sich doch wieder bei jedem Werke, das er vortrug. Klarer und durchsichtiger wie er spielt wohl niemand; und um sein Temperament mag ihn mancher Zwanzigjährige beneiden. Da er anscheinend so gar keine manuellen Schwierigkeiten kennt, vermochte er auch den Schlußsatz der Waldstein-Sonate als ein heiteres, leichtbeschwingtes Rondo erklingen zu lassen, während man ihn sonst immer nur mit hitzigem Pathos vorgetragen hört (weil nämlich die Spieler sich gar so sehr anstrengen müssen). Unnötig zu sagen, daß der Künstler mit Beifall überschüttet wurde. Original vom Quartett erfreute in

seinem 1. Konzert von neuem durch seine gesunde (wenn auch etwas nüchterne) Auffassung und seine behagliche Musizierfreudigkeit. Merkwürdig, daß man immer gleich an Wien denkt, wenn man diese Quartettvereinigung hört; und daß man immer nur mit gemäßigttem Wohlgefallen zuhört, aber niemals in stärkere Erregung versetzt wird. Bei Schumanns Klavierquintett war Ernst von Dohnanyi ein sicherer Führer. — Das 7. Loevensohn-Konzert verschaffte uns die Bekanntschaft eines sehr begabten jungen Tonsetzers: D. von Antalffy. Sein Klavierquartett trägt trotz aller Unebenheiten und formalen Mängel Spuren außergewöhnlicher Begabung. Dagegen erwies sich ein „Poème“ für Violine und Klavier von Georg Catoire als eine geschwätzte Nichtigkeit. Gertrud Fischer-Maretski sang mit flackernder Stimme, und leider auch völlig witzlos, Lieder aus dem „Pierrot Lunaire“ von Max Kowalski, die wir bereits im vorigen Jahre kennen lernten. — Dem Klingler-Quartett habe ich oft den Vorwurf gemacht, daß es die zeitgenössische Produktion nicht berücksichtige. In seinem 4. Kammermusik-Abend brachte es nun zwar eine Novität. Aber es hätte sich doch wohl etwas Wertvolleres finden lassen als das Streichquartett des Engländer F. D. Tovey, dessen Monotonie eine stärkere Wirkung von vornherein ausschloß. Schumanns A-dur Quartett (dessen letzter Satz immer zündend wirkt) und Mozarts Klarinettenquintett erweckten in vollendeter Wiedergabe einhellige Begeisterung. Ein besonderes Lob verdient der mitwirkende Professor Oscar Schubert. Seine Klarinette klingt zwar in der mittleren Lage zuweilen etwas rau und scharf, ganz wundervoll ist aber die Weichheit des Schalmeregisters und vor allem die zauberische Art, wie Schubert eine Kantilene erblühen läßt.

Richard H. Stein

Severin Eisenberger und Jacques van Lier boten an ihrem ersten Abend Sonaten von Beethoven (op. 5, No. 2), Brahms (op. 38) und Strauß (op. 6). Daß es stilgemäße und interessante Leistungen waren, braucht bei der bekannten Künstlerschaft der beiden Konzertgeber nicht besonders betont zu werden; aber es soll auch nicht verschwiegen werden, daß das Klavier bisweilen noch nicht die richtige kammermusikalische Delikatesse fand.

Max Burkhardt

Der Mezzosopran Lilly Hadenfeldts hatte Qualitäten, aber die technische Durchbildung ist nach jeder Richtung hin noch so mangelhaft, daß von einem künstlerischen Ergebnis des Konzertes kaum die Rede sein kann. M. Jowanowitsch leistete musikalisch wie pianistisch gleich Vorzügliches. — Eine denkende, mit Geschmack, Charm und Stilgefühl singende Künstlerin lernte ich in Cato Juyn kennen. Ihr warmer Mezzosopran-Alt ist auf allen Gebieten bestens durchgebildet und zeigte sich jeglicher Aufgabe völlig gewachsen. Schumann, Brahms, Strauß, Lieder von Paul Schwers u. a. kamen zumal unter Otto Bakes oft gewürdigter Begleitung zu einer erschöpfenden und durchweg erfreulichen Wiedergabe. — Das oftmals mit lächerlicher Tiefgründigkeit behandelte „Problem“ des Versagens so vieler Opernstars im Konzertsaal löst sich in Wohlgefallen auf, sobald das Podium von

einer Persönlichkeit betreten wird, deren „Startum“ aus dem unverfälschten Produkt jener beiden Faktoren resultiert, die da heißen: 1. hervorragende stimmliche und gesangliche Beanlagung, 2. restlose technische und ästhetische, id est: künstlerische Durchbildung derselben. Ein Musterbeispiel glänzendster Art bot Hermine Bosetti mit ihrem Liederabend. Wer die Künstlerin vor etlichen Wochen in der Königl. Oper gehört hat und ihr nunmehr in den Blüthnersaal gefolgt war, hat ganz gewiß nicht die fast stereotyp gewordene „Enttäuschung“ erlebt, sondern sicherlich eine nachhaltige Vertiefung all' der genußreichen Eindrücke mitgenommen, die ein von sinnlichem Klangreiz gesättigtes, allen Intentionen mit idealer Mühe-losigkeit gehorchendes Organ hervorzubringen vermag. Dabei sei nicht einmal behauptet, daß die Künstlerin besonders gut disponiert gewesen sei. Leise Intonationsschwankungen („Nacht und Träume“) sowie ein unverkennbarer Hang zum „Säuseln“ (z. B. in „Du bist die Ruh“) schienen eher auf das Gegenteil hinzuweisen. Auch über das nur auf zwei Säulen — Schubert und Hugo Wolf — ruhende Programm ließe sich reden und rechten. Besonders von letzterem hätte ich mir schönere und dankenswertere Lieder gewünscht als gerade „Mignon III“ oder „Philine“. Dafür konnte sich Wolfgang Ruoff um so evidenter als vorzüglicher Pianist und schmiegsamer Begleiter erweisen und verdienstermaßen an dem begeisterten Dank der zahlreich erschienenen Zuhörer für den genußreichen Abend Teil nehmen. — Die Mezzosopranistin Gertrud Lange forciert ihre etwas schwache Mittellage statt die resonatorischen Möglichkeiten ihres warm timbrierten Organs auszunutzen. Das ist schade; denn die Sängerin verfügt über seelenvollen Vortrag und stilistisches Feingefühl. Friedrich Lange war ein schätzenswerter Begleiter. — Gertrud Noack, die schon durch ein geschmackvolles Programm für sich einnahm, hat ihrem von Haus aus etwas trockenen Organ eine gute Schule angedeihen lassen; auch ihr Vortrag ist maßvoll und durchdacht. Die Darbietungen der mitwirkenden Geigerin Hildegard Therese Musehold tragen noch weniger den Stempel einer Persönlichkeit, zeugen aber von großem Fleiß und subtiler musikalischer Ausarbeitung. Otto Bake besorgte in beiden Fällen die Begleitung. — Warum die Sopranistin Eva Bruhn und der Baßbaritonist George Fergusson ihre künstlerischen Emotionen just im Zeichen eines „Duettenabends“ suchen, ist mir unverständlich. Stimmen und Singweisen könnten kaum stärkere Divergenzen aufweisen. Die Trägerin des Abends schien Eva Bruhn zu sein, die ein silberheller, wohlgebildeter Koloratursopran, sowie schlichter und gemütvoller Vortrag auszeichnet, während die sichtlich guten Intentionen Fergussons durch die gutturale Behandlung seines nach der Höhe ohnehin etwas begrenzten Organs eine Trübung erfahren. Beiden Künstlern kam die meisterliche Begleitung Robert Kahns zu statten.

Rudolf Waßermann

BREMEN: Eine symphonische Burleske „Die Bremer Stadtmusikanten“ von Vincenz Reifner war die Neuheit des 5. Philharmonischen Konzerts. Das lustige Stück mit drastischen

Farben geschmückte Stück gab sich mit seinen Tierstimmennachahmungen ganz effektiv und amüsant. Die Solistin Maria Tamarina-Metz sang u. a. eine Reihe russischer, deutscher und italienischer Lieder mehr lyrischen Inhalts, die Julius Schlotke meisterlich begleitete. Einen großen Zug verrät die Novität des 6. Konzerts, die Symphonie „Im Hochgebirge“ von Heinrich Zöllner; sie hätte wohl noch eine bessere Aufnahme verdient. Chopin's e-moll Konzert trug Emil Sauer rauschenden Beifall ein.

Prof. Dr. Vopel

BRÜNN: Die bewährten Lieblinge unserer Konzertbesucher, Burmester, Huberman, das Brüsseler Quartett, Lamond und viele andere haben sich auch diesmal wieder eingestellt. In den Musikvereinskonzerten erschienen Ellen Gulbranson und d'Albert als Pianist, Komponist und Dirigent, während sich die Philharmoniker Moriz Rosenthal und Oskar Nedbal verschrieben hatten.

S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Der Leiter des 3. Concert populaire, Georg Schnéevoigt, stand von früher her hier in guter Erinnerung. Auch diesmal erwies er sich als ein temperamentvoller und faszinierender Künstler, der die interessante e-moll Symphonie von Sibelius und die sehr Wagnerisch angehauchten „Sirenen“ von Glière zu prächtiger Geltung brachte. Für den plötzlich erkrankten Thibaud sprang in letzter Stunde ohne Probe Marie Kousnezoff ein, die ihre herrliche Stimme in Liedern und „Isoldens Liebestod“ entfaltete. — Im Konservatorium führte Léon Dubois Händels „Israel in Ägypten“ auf. Das Werk kann nur mit mächtigen Chormassen und vorzüglichen Solisten wirken; beide Faktoren waren hier nicht gegeben, und somit war die Wirkung der sonst guten Aufführung keine große.

Felix Welcker

DORTMUND: Im Dortmunder Konzertleben fehlt es zwar an zeitentsprechenden und einwandfreien Konzertsälen, nicht aber an guten Programmen, die mit der Zeit gehen und fesselnde Aufführungen bieten. Ein anerkannt vortrefflicher Instrumentalkörper, unser Philharmonisches Orchester, durch Georg Hüttner zur Bewältigung der größten Aufgaben herangebildet, hilft mit seinem, dem deutschen Musiker eigenen Idealismus eifrig und angestrengt, unser Musikleben auf der Höhe zu halten. Die Klassiker und Romantiker finden in den Symphoniekonzerten die Stätte einer temperamentvollen Wiedergeburt ihrer Werke. Doch auch weniger Bekanntes und Novitäten finden eifrige Berücksichtigung. Von älteren Meistern fanden der jüngst verstorbene Holländer Leander Schlegel und Philipp Rüfer Eingang mit Symphonieen, die der alten Form entsprechen und sie neu zu beleben suchen. Von jüngeren wurden Franz Mayerhoff und der Dortmunder Komponist Rosenbaum mit Symphonischem herangezogen, dem tüchtige Arbeit nachgerühmt wird. Von besonderer Bedeutung schien uns jedoch eine symphonische Dichtung „Einsamkeit“ von Wilhelm Mauke zu sein, die hier mit großem Erfolge eingeführt und brillant interpretiert wurde. Das Wegschild des Mottos von Nietzsche, die aus der Tiefe eines reichen Innen-

lebens quellende Erfindung, die deutlich erkennbare innere Linie der Gestaltung und die von Wagner und Strauß inspirierte prächtige Instrumentation machen dies gehaltvolle Werk zu einer Bereicherung unserer neueren symphonischen Literatur. Daß Hüttner auch den nach unserem Empfinden weniger gesund und natürlich gestaltenden Neo-Impressionismus eines Debussy in seiner Suite „La mer“, und zwar ganz vorzüglich, zur Geltung brachte, verdient alle Anerkennung. Ferner brachte er noch einen ganzen russischen Abend mit Glinka, Glazounow, Tschai-kowsky sehr eindringlich zu Gehör und räumte dem glänzenden Pariser Dirigenten Secchiari, der als Gast erschien und mit dem Orchester klangsprühende Taten vollbrachte, einen französischen Abend ein, der besonders mit Franck, Saint-Saëns und Rabaud, weniger mit Chabrier und Debussy interessierte. Als Solisten ließen sich Frida Kwast-Hodapp, Joseph Szigeti, Walt Jäger, Gerard Bunk, Otto Enke, Johann Rasch und Konzertmeister Schmidt-Reinecke erfolgreich hören. Walt Jäger gab auch einen eigenen Klavierabend, an dem er sich mit Bach, Beethoven und Brahms als vielversprechender Musiker und Techniker einführte. — Von unseren großen Chorvereinen brachte der unter der Leitung von Julius Janssen stehende „Musikverein“ Chöre von Hugo Wolf („Morgenhymnus“ und „Feuer-Reiter“ — wiederholt), ferner von Hans Koebler gut gearbeitete, gehaltvolle Kompositionen, von Brahms und Othegraven zu Gehör, verständnisvoll und in der Hauptsache auch tonsicher. Ferner hörte man Werke von Wagner und Tschai-kowsky in recht tüchtiger Wiedergabe und weiterhin solistisch das ausgezeichnete „Petersburger Streichquartett“, das Beethoven und den Russen Glière zu Gehör brachte, den trefflichen Pianisten Maurice Dumesnil und die stimmungsbegabte Sängerin Frau Rüsche-Endorf. Die ebenfalls verdienstvolle „Musikalische Gesellschaft“ unter der Direktion von Karl Holtschneider widmete dem deutschen Volkslied mit erklingenden Erläuterungen zu einem fesselnden Vortrag von Max Friedlaender einen Abend, verhalf dann an einem Kompositionsabend Charles Widor, dem französischen Akademiker, der selbst erschienen war, aber mit seiner „Symphonie antique“ nicht sehr zu erwärmen vermochte, zu seinem Recht (Solist: der tüchtige Pianist Adolf Frey) und brachte in einem Kirchenkonzert ältere und neuere Chöre ausgezeichnet zum Erklingen. Schließlich führte die „Singakademie“ unter Führung von Robert Schirmer Schumanns schönes Chorwerk „Paradies und Peri“ mit vortrefflichem Gelingen auf. Die tüchtigen Solisten waren Carola Hubert und Heinrich Kuhlborn. Von unseren Männergesangsvereinen, die vor allem durch ihr gutes und sonores Stimmmaterial sich hervortun, hat der „Lehrergesangsverein“ in Hermann Abendroth einen neuen, künstlerisch bedeutsamen Dirigenten gewonnen, nachdem sein früherer Leiter, Robert Laugs, nach der Hauptstadt übersiedelt ist. Das erste Konzert hinterließ mit Chören von Grell, Neumann, Volkmar Andreae, Hugo Kaun u. a. den vielversprechenden Eindruck eines ernsten und gewissenhaften Musizierens. Der Dortmunder Männer-

gesangverein“ (Leitung: Lorenz Rebbert) vertritt mehr die populäre Richtung und hatte besonders mit Volksliedern und Kompositionen im Volkston, doch auch mit Chören von Hegar, Rietz, Schumann u. a. schönste Erfolge. Der „Männergesangsverein Cäcilia“ brachte den Brahms'schen „Rinaldo“ und Chöre von Schubert unter der Leitung von Juan Maas aufstrebend zu Gehör, während der „Evangelische Männergesangsverein“ unter der Führung von F. Knoke einen Abend den Dortmunder Komponisten widmete und gleichfalls mit seinen Leistungen lebhaften Beifall errang. In der Kammermusik hatten wir bisher nur ein einziges Konzert, das Janssen mit den Herren Koerner und Piening gab. Man spielte mit echt musikfrohem Erfassen Beethovens op. 97 und das Brahms'sche c-moll Trio. Außerdem gab es einige Bach'sche Solo-Cellosätze, und Mary Mora von Goetz führte sich als sehr sympathische und wohlgeschulte Sopranistin mit Gesängen von Schubert, Brahms und Reger vortheilhaft ein. Zu erwähnen ist ferner noch das Kirchenkonzert, in dem sich Charles Widor als ausgezeichnete Organist akademischer Richtung in Werken von Bach, sich selbst und anderen hören ließ, sowie die Tagung des westfälischen „Evangelischen Kirchengesangsvereins“, bei der sich unsere trefflichen Kirchenchöre und Organisten mit Werken von Schütz, Bach und anderen hören ließen und stimmbegabte, musikalisch talentierte Sängerinnen wie Fräulein Albrecht und Fräulein Henrici bewährten.

Theo Schäfer

DRESDEN: Im 4. Hoftheaterkonzert der Serie A lernte man die „Ballet-Suite“ von Max Reger kennen. Der Eindruck blieb, wie neuerdings bei Reger so oft, hinter den Erwartungen zurück. Hat der Komponist auch in der Behandlung des Orchesters wesentliche Fortschritte gemacht, so ist seine Erfindung immer spärlicher, sein Musizieren immer gezielter, gezwungener geworden. Zu alledem liegt ihm, dem schwerblütigen, gelehrten Musiker, just karnevalistische Tanzmusik am allerwenigsten. So erscheinen diese Sätze, die von Harlekin, Kolombine, Pierrot und Pierrette plaudern wollen und überdies noch mit französischen Bezeichnungen versehen sind, gekünstelt und unecht, so gern man die geschickte Verwendung moderner Effekte darin anerkennen mag. Bloß der Walzer wirkt überzeugend — ist aber nicht originell. Die Aufführung unter Schuch tat nicht alles für das Werk, was möglich gewesen wäre, denn es hatte an eingehenden Proben gefehlt. Bei dieser Gelegenheit ist es bittere Pflicht, einmal darauf aufmerksam zu machen, daß seit einigen Jahren die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle nicht mehr ganz so sorgsam vorbereitet zu werden scheinen als dies früher der Fall war. So bereitwillig man zugeben mag, daß die gesteigerten Anforderungen des täglichen Operndienstes erhöhte Ansprüche an die Königliche Kapelle stellen, so dringend muß doch verlangt werden, daß die Konzertproben nicht beschränkt werden, wie dies in den letzten Jahren offenbar der Fall gewesen ist. — Mit einer Aufführung von Beethovens „Neunter Symphonie“ führte sich Edwin Lindner, der neue Leiter der Robert Schumann'schen Singakademie und

des Dresdner Männergesangsvereins als Dirigent von großem Willen und beachtlichem Können ein. Wenn auch bei ihm vorerst noch das Temperament vorherrscht und die Kleinarbeit zurücktritt, so sind doch auf seine Weiterentwicklung zweifellos Hoffnungen zu setzen. — Die Dresdner Liedertafel beging das Jubelfest ihres 75jährigen Bestehens durch ein Konzert, das zwei Uraufführungen brachte. Vermochte die „Hymne an die Schönheit“ von Hans Koeßler keinen starken Eindruck auszulösen, so erzielte Karl Pempaurs Paraphrase über „Andreas Hofer“ für Männerchor, Baßsolo und Orchester einen um so lebhafteren Erfolg. Solistin des Abends war neben Leon Rains Liesel v. Schuch, die sich als Koloratur- und Liedersängerin recht glücklich einführte, wenn auch ihre Stimme weder durch Glanz noch durch Größe hervorragt. Ein Liederabend von Elena Gerhardt, ein Klavierabend von Bertrand Roth, der seinen alten Ruhm als Beethovenspieler wieder glänzend bewährte, sowie die in seinem Musiksalon erfolgte Uraufführung einer wertvollen, gedankenreichen und formenschönen Violinsonate von Leland A. Cossart durch Karl Braun und den Komponisten sind noch hervorzuheben.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das 4. Konzert des Tonkünstlerorchesters brachte unter Max Kaempfers Leitung einen wohl gelungenen Schubert-Abend. Die Ouvertüre zu „Alfonso und Estrella“, die Stücke aus „Rosamunde“ und die C-dur Symphonie wurden sehr ansprechend zu Gehör gebracht. Als Solistin erschien Fräulein Leydhecker, deren intime Kunst freilich im großen Saale nicht vollauf zur Geltung kam. Am Flügel begleitete sie recht schmiegsam Helmuth Coerper. — Von kleineren Konzerten ist eines Klavierabends von Artur Schnabel zu gedenken. Ein Vollblutmusiker, in dem das bewußte und das unbewußte sich gegenseitig befruchten, weiterhin ein Musiker am Flügel, der die vokale Natur der instrumentellen Kantilene mit außergewöhnlich tiefem nachschaffenden Vermögen behandelt. Von ihm Schubert zu hören, war ein musikalisches Ereignis. Der Pianist Friedrich Häckel, ein gewandter Techniker, ist im geistigen Ausdruck recht ungleich. Fräulein Hillitzer sang einige hübsche und dankbare Lieder von ihm und erzielte starken Beifall. Die junge Geigerin Wilhelmine Demharter führte sich vielversprechend mit einer sehr beachtenswerten Novität, einer Phantasie in Sonatenform von C. Schadowitz ein. Die Geigerin scheint eine zukünftige Hoffnung zu sein. Der einheimische Baritonist F. Kolb erzielte einen schönen Erfolg mit Liedern von Schumann, Fielitz und Artur Holde. Karl Wykoll aus Würzburg begleitete mit bemerkenswerter Kunst. An den Weihnachtstagen fanden in mehreren Kirchen Weihnachtsmusiken statt; sie einzeln zu erwähnen, lohnt nicht. Nur soll das Erfreuliche der Tatsache, für Kirchenmusik Interesse zu gewinnen, betont werden. Mit dieser Kunstgattung liegt es hier sehr im argen.

Karl Werner

GRAZ: Das 3. Symphoniekonzert der vereinigten Orchester des Opernhauses und des Steiermärkischen Musikvereins brachte unter Ludwig Stanzl Tschaikowsky's

Romeo-Ouvertüre, die „Glockenlieder“ von Schillings, ein Werk, das sowohl durch das große technische Können als auch durch originelle Einfälle seines Schöpfers besticht, aber im ganzen dennoch keinen einheitlich erfreulichen Eindruck hinterläßt, und schließlich die Faust-Symphonie von Liszt, die mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde. Das Orchester des Deutschen Konzertvereins brachte unter dem Titel „Akademisches Konzert“ einige Seltenheiten von Haydn, Bach, Händel und Corelli zur Erstaufführung, wobei Julius Schuch durch seine meisterhafte Beherrschung des Cembaloparts und Alfred Klietmann als Dirigent besonderen Beifall fanden. — Das neugegründete Wiener Konzerthaus-Quartett gab mit schönstem Erfolg einen zweiten Abend in Graz, wobei Werke von Haydn, Schubert und Dvořák zur Aufführung kamen. — Der Grazer Männergesangsverein und der Grazer Männerchor gaben je ein Chorliederkonzert, letzterer mit Orchesterbegleitung. Als Neuheiten erschienen Chöre von Wickenhauser, Thuille, Kienzl und Podbertsky. — Die Geigerinnen Margarethe Kolbe und Nora Duesberg brachten fesselnde Programme. Nora Duesberg ist ein außergewöhnliches Talent, dessen männliche dramatische Kraft des Striches besonders auffällt. — Der kroatische Cellist Iuro Tkaltchitch erschien zum erstenmal in Graz und fesselte durch die heiße Sinnlichkeit seines Tones und die erstaunliche Vollendung seiner Fingertechnik nicht minder, als durch die prächtige Musikalität seiner Auffassung.

Dr. Otto Hödel

HAGEN i. W.: Durch das Entgegenkommen der Berliner Generalintendanz ist es Robert Laugs ermöglicht worden, die Leitung unserer großen Orchesterkonzerte in Händen zu behalten, zur freudigen Genugtuung der großen Zahl seiner Freunde und Anhänger. Wiederum bieten die Programme der Konzertgesellschaft und der Städtischen Symphoniekonzerte manches Bemerkenswerte: An den ersten drei Abenden hörten wir u. a. Strauß' klangschönes Vorspiel zu seiner Jugendoper „Guntram“, Charpentier's oberflächliche, aber geistvoll instrumentierte Suite „Impressions d'Italie“, Brahms' Tragische Ouvertüre, der die Vierte Symphonie desselben Meisters folgte; Smetana war mit seinem frischen Naturbild „Aus Böhmens Hain und Flur“ vertreten. Von den Solisten fesselte zunächst in ungewöhnlichem Maße die rassige Französin Renée Chemet, die mit der pikanten Symphonie espagnole von Lalo, der bezwingenden, echt romanischen Süßigkeit ihres Geigentones, auf der ganzen Linie siegte. Die mit einem technisch vorzüglich funktionierenden Koloratursopran begabte Sängerin Dora Moran wußte gleichfalls ihre Hörer mit Verdi's „Traviata“-Arie und einigen durchdacht vorgetragenen Klavierliedern zu spontaner Anerkennung zu zwingen. Ganz ungewöhnlich starke Eindrücke erweckte aber Lula Mysz-Gmeiner, deren Interpretation des Altsolos in der Brahms'schen Rhapsodie, sowie Loewescher und Schubertscher Lieder als Kunstleistung kaum zu überbieten sein dürfte. Der Buß- und Betttag erhielt seine musikalische Weihe durch Cherubini's edles c-moll Requiem und Franz Schuberts nachgelassene As-dur Messe,

die jedoch, in den einzelnen Sätzen sehr ungleich, nicht den besten Werken des genialen Liedersängers an die Seite zu stellen sein dürfte. — Die ersten zwei Symphoniekonzerte boten: Georg Schumanns klangfreudige „Liebesfrühling“-Ouvertüre, Leo Blechs stimmungsvolle „Waldwanderung“, Berlioz' „Lear“-Ouvertüre, Massenet's lärmende „Neapolitanische Szenen“, schließlich aber auch eine vorbildliche Aufführung von Schuberts großer C-dur Symphonie und Mozarts D-dur Symphonie. Der junge Pianist Artur Laugs erweckte die schönsten Hoffnungen mit der geistig erstaunlich reifen, technisch makellosen Ausführung des B-dur Konzertes von Brahms. Ein anderer Klavierspieler, Edmund Schmid, erinnerte an den fast ganz vergessenen Komponisten der „Fata Morgana“ Karl Gleitz, dessen farbige, quecksilberne Irrlichter-Phantasie ein allerdings nur ephemeres Interesse erweckte. Als geschmackvoller Geiger mit guten musikalischen Qualitäten stellte sich wiederum Konzertmeister Jean de Ruyter-Corver vor, der seinen Hörern Bleyles neues C-dur Konzert zu besonderem Dank spielte. — Ein intimer Abend des Städtischen Kapellmeisters Hans Pelz mit manchen orchestralen Raritäten fand verdienten Zuspruch, ebenso ein Orgelkonzert des ausgezeichneten Organisten Heinrich Knoch, der in einem anspruchsvollen Programm seine absolute Meisterschaft erwies. Ein neu begründetes Trio der Herren Heinrich Bornemann (Violine), Alfred Schmidt-Badekow (Klavier) und Martin Meißner (Cello) gab bisher seinen ersten Kammermusik-Abend.

Martin Friedland

HALLE a. S.: Aus der langen Kette musikalischer Veranstaltungen ragten nur wenige Konzerte hervor. In erster Reihe wäre zu nennen das 3. Symphoniekonzert der Theaterkapelle, das unter der Leitung des grundmusikalischen Kapellmeisters Wetzler — man lese und staune — zum ersten Male ein Orchesterwerk (die B-dur Suite) Bachs hier zu Gehör brachte und großen Erfolg damit einheimste. Äußerst fesselnd wirkte auch die von Wetzler farbenprächtig instrumentierte Orgel-Sonate No. 1 in Es-dur, während Mozarts g-moll Symphonie etwas zu robust herauskam. Die Solistin Adrienne von Kraus-Osborne erntete zwar viel Beifall, der aber mehr ihrer Gesangkunst als ihrem Stilgefühl galt. — Prof. Winderstein brachte im 105. Philharmonischen Konzert Volkmanns Ouvertüre zu Richard III. und Schumanns d-moll Symphonie schwungvoll zur Aufführung. Der mitwirkende Solist Téliémaque Lambrino, der auch später einen Klavierabend veranstaltete, zeigte in Beethovens c-moll Konzert einen erschreckenden Mangel an Stilgefühl und in Liszts Ungarischer Phantasie sogar an sicherer Beherrschung der Technik der linken Hand. — Einen Hochgenuß bereitete uns Kapellmeister Neisser (Eisleben), der Willy Burmester gewonnen hatte, die beiden e-moll Konzerte von Spohr und Mendelssohn zum Vortrag zu bringen. Vollendeter kann man diese beiden Werke wohl schwerlich hören; sie kommen Burmesters Eigenart geradezu entgegen. Dagegen hinterließ der Dirigent mit Beethovens „Eroica“ nicht gerade tiefere Eindrücke. — Das Klingler-Quartett verschaffte uns die Bekanntschaft

mit Regers Es-dur Quartett op. 109, wohl dem gelungensten Kammermusikwerke des Tonsetzers. Ganz prachtvoll war auch die Wiedergabe von Beethovens c-moll (op. 18) und Brahms' B-dur (op. 66). — In einem der allwöchentlichen vielbesuchten Symphoniekonzerte unserer Sechss- und dreißiger (Königlicher Musikdirektor Fister) ersang sich die stimmlich sehr begabte Lucie Elze mit Beethovens großer Arie aus „Fidelio“ einen schönen Erfolg. Martin Frey

HELSINGFORS: Die sieben Abonnementskonzerte des „Helsingfors Symphoniorkesters“ (unter Leitung von Georg Schnéevoigt) und die fünf Elitekonzerte der „Philharmonischen Gesellschaft“ (geleitet von Robert Kajanus und von den gastierenden Dirigenten Carl Nielsen, Wasili Safonoff und Oskar Fried) brachten folgende Symphonien: Beethoven (No. 5 und 6), Berlioz (die „Fantastische“), Brahms (No. 2, D-dur), Dvořák (No. 5, e-moll), Mendelssohn (No. 3, a-moll), Schubert (b-moll), Sibelius (No. 2, D-dur) und Tschaiowsky (No. 5 und 6), sowie zum erstenmal Alfvén (No. 3, E-dur), Berwald (Sinfonie singulière), Mahler (No. 5), Mozart (No. 36, C-dur) und Nielsen (Sinfonia Espansiva). Solisten dieser Konzerte waren Selim Palmgren, Elli Rängman-Björlin (Klavier), Emil Telmany, R. Burgin, Gunna Breuning, Arrigo Serato (Violine), E. Belousoff, Lennart von Zweyberg (Cello) und Maikki Järnefelt (Gesang). Zur Uraufführung kamen dabei Selim Palmgren's geistreiches Klavierkonzert „Die Flut“, sowie Erkki Melartin's interessantes Violinkonzert in d-moll. — Gut besucht waren die zahlreichen (ca. 70) Volks-, Volks-Symphonie-, Akademischen, Studenten-, Populären und Kirchenkonzerte, die diese beiden Orchester veranstaltet haben. — Zwei Orchesterabende mit eigenen Kompositionen gaben die jungen finnischen Komponisten Bengt Carlson und Leevi Madetoja. — Von Solisten sind außer den bereits genannten zu erwähnen die ausgezeichneten Ida Ekman, Susan Metcalfe, Ilona Durigo (Gesang), Percy Grainger (Klavier), Luigi Magistretti (Harfe). — Besonders genußreich waren die großen Chorkonzerte des „Suomen Laulu“ (Bach: Magnificat und Christ lag in Todesbanden; Verdi: Stabat Mater) unter Leitung des genialen Heikki Klemetti. Axel von Kothen

KIEL: Den Reigen eröffnete das 1. Philharmonische Konzert mit interessantem Programm. Als Solist wirkte Frédéric Lamond, der in brillantem Zusammen- bzw. Wechselspiel mit unserem vortrefflichen Orchester der Musikfreunde Beethovens Konzert G-dur und Liszts Konzert Es-dur in hinreißender Schönheit erstehen ließ. Im übrigen enthielt das Programm außer drei interessanten Opernvorspielen deutscher Meister des 18. Jahrhunderts (Händel, Hasse, Holzbauer) Kauns große Konzertouvertüre „Am Rhein“, op. 90, und Gernsheim's schöne Tondichtung „Zu einem Drama“, op. 82, um deren wirkungsvolle Wiedergabe sich Albert Mayer-Reinach entschieden Verdienst erwarb. Das 2. und 3. Konzert trugen solistischen Charakter. Hier bot das Hamburger Künstlerpaar Hans und Friedel Hermanns Proben seiner technisch wie inhaltlich reifen und vornehmen Kunst in Werken von Liszt,

Sinding, Chopin u. a.; dort erbrachte unser einheimischer Pianist John Petrie Dunn von neuem den Beweis ansehnlicher Meisterschaft (Beethoven, Schumann, Brahms, Dvořák, Liszt). Eine in ihrem dritten Teil verhältnismäßig am besten gelungene Aufführung von Haydns unverwüstlicher „Schöpfung“ vermittelte das 4. Konzert. Unter den Solisten ragte Martha Weber in der Sopranpartie hervor. — In zwei Abonnementskonzerten trat sodann der Verein der Musikfreunde auf den Plan. Dem 1. gab Siegmund von Hausegger sein Gepräge. Der Künstler dirigierte mit ebensoviel persönlicher Eigenart im Nachempfinden und Schauen wie Selbständigkeit und Großzügigkeit im Nachschaffen („Freischütz“-Ouvertüre, c-moll Symphonie Beethovens). Als Komponist erwies sich Hausegger in seiner Tondichtung „Wieland der Schmied“ als phantasiebegabter Beherrscher modernster Orchestertechnik; melodische Erfindung scheint nicht seine Domäne. Ernst Träger (Violine) spielte Bruchs Konzertstück Allegro appassionato und Adagio fis-moll, op. 84, am besten in dem langsamen Satz. Das 2. Konzert leitete der junge Kapellmeister Dr. Ernst Kunsemüller mit musikalischer Gründlichkeit in der Erfassung und charakteristischer, schwungvoller Durchführung seiner Aufgabe (Weber: „Oberon“-Ouvertüre, Wagner: „Meistersinger“-Vorspiel); auch Claude Debussy's Orchestersuite „Iberia“ wurde dargeboten, ein ausgesprochen impressionistisches, lediglich auf Klangwirkung und Stimmung berechnetes Werk. Carl Friedberg spielte sowohl Schumanns Konzert a-moll wie César Franck's Symphonische Variationen in tonlich schöner, technisch vollendeter, inhaltlich hinreißender Weise. — Der Kieler Lehrergesangsverein (Dirigent: Heinrich Johannsen) berücksichtigte im Programm seines ersten Abonnementskonzertes in gleicher Weise die Erinnerung an die große Zeit von 1813 (in Chören von Reinhold Becker, Friedrich Hegar, Karl Reissiger u. a.) wie das Gedächtnis Richard Wagners (Schlachtenhymne aus „Rienzi“, Pilgerchor aus „Tannhäuser“ und Sologesänge) und erwies sich wieder als gründlich geschulter, wohl disziplinierter und künstlerisch einheitlich wirkender Klangkörper. Dem ganz wundervollen Piano steht aber immer noch ein ausgesprochen „liedertafelmäßiges“ Forte gegenüber, das für die Zukunft energisch bekämpft werden muß. Karl Ludwig Lauenstein sang mit wohlgebildetem Ton und bedeutendem Vortrag Lieder von Wagner, Brahms und Heinrich Johannsen. Derselbe Chorverein veranstaltete am Totensonntag eine gelungene Aufführung der Lisztschen c-moll Messe, dem Peter Cornelius' „Grablied“ sowie einige Sologesänge vorhergingen. — Ebenfalls unter Leitung Johannsens steht der A capella-Chor, der, seiner besonderen Aufgabe getreu, in vortrefflicher dynamischer und rhythmischer Durcharbeitung u. a. Madrigale Hans Leo Haßlers, Chöre von Brahms und Volkslieder in der Bearbeitung von Arnold Mendelssohn zu Gehör brachte. In Martha Zillesen stand dem Chor eine über hohe musikalische Kultur gebietende Solistin (Alt) zur Seite (u. a. Brahms, Wagner, Wolf). — Der St. Nikolaichor (Dirigent: H. D. Först) bewährte in seinem 1. Konzert seinen längst gegründeten Ruf mit Chören von

Bach, Beethoven und Mendelssohn. Solistisch zeichnete sich Albert Keller (Orgel) wiederum aus. — Noch ist zu nennen der Johanneschor im Stadtteil Gaarden, der unter Leitung seines rührigen Dirigenten Gustav Stolz ein wohlgeklungenes Weihnachtskonzert veranstaltete. — Von selbständigen Solistenkonzerten seien genannt: Willy Burmester (mit vorwiegend klassischem Programm), der Lautenabend Elsa Laura v. Wolzogens und derjenige Sven Scholanders. Auch Robert Kothe sammelte wieder seine besondere Gemeinde um sich, sollte sich aber auf das Gebiet des ausgesprochen Heiteren beschränken. Nicht unerwähnt bleibe schließlich das Konzert von Margarete Hoffmann (Sopran) und Hildegard Stoll (Klavier).

Willy Orthmann

KÖLN: Im 6. Gürzenich-Konzert hatte man von E. W. Korngolds Sinfonietta H-dur für großes Orchester sehr gute Eindrücke, die zunächst auf die hübsche Erfindung und den sehr zielbewußten äußeren Aufbau des ziemlich umfänglichen Werks, dann aber vor allem auf des in so seltenem Maße begabten Jünglings weitgehende thematische Entwicklungskunst und sein stark interessierendes vorgeschrittenes Ausgestaltungsvermögen im instrumentalen Detail zurückzuführen sind. Diese Sinfonietta darf als eine bedeutsame neue Kraftprobe gelten, die den auf Korngolds Zukunft gesetzten großen Erwartungen zweifellos das Wort redet. Fritz Steinbach war der bisher in Deutschland noch nicht gehörten Neuheit ein meisterlicher Ausdeuter, dessen fesselnde Dirigentenberedsamkeit der Eindruckskraft des Werkes jeden erdenklichen Vorschub sicherte. So kam es zu einem sehr schönen ausgiebigen Erfolge, dessen warme Äußerungen Korngold an Steinbachs Seite auf die Estrade zitierten. Zu Anfang hatte man Steinbach eine ungemein schöne Wiedergabe von Mendelssohns Melusinen-Ouvertüre gedankt. Waldemar Lüttschg setzte sich für Bolko von Hochbergs Klavierkonzert c-moll mit soviel Nachdruck ein, daß der greise Komponist lebhaft gerufen wurde, indes der Pianist noch in der Tarantella aus Liszts „Venezia e Napoli“ seine Virtuoseigenschaften glänzen ließ. Und Felix v. Kraus, dessen bei weitem wertvollere Betätigung auf dem Gebiete des Oratoriengesangs liegt, sang an Stelle Messchaerts, der leider hatte absagen müssen, Lieder von Schumann und Wolf. — Auch beim jüngsten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts brachte man Korngold, der seine Violinsonate G-dur (Werk 6) mit Bram Eldering spielte, sehr lebhaftes Interesse entgegen, wenngleich das in Teilen allzu phantastisch geartete Musikstück keineswegs voll befriedigen konnte. Des jungen Künstlers höchster Trumpf ist hier lediglich das rein Technische der kompositorischen Arbeit.

Paul Hiller

LEIPZIG: Alter Überlieferung gemäß besitzt das Neujahrsprogramm des Gewandhauses streng klassischen Anstrich. Diesmal war mit dem 3. Brahms-Abend Gelegenheit gegeben, es dem bedeutendsten Spätklassiker zu widmen. Nikisch und sein Orchester zeigten sich in den Hauptwerken des Abends, der Dritten Symphonie und den Variationen über ein Haydn'sches Thema, in vorzüglicher Verfassung. Elena

Gerhardt festigte in ihrer Heimatstadt aufs neue ihren guten Ruf als Brahms-Liedersängerin. — Mit dem gleichen unmodischen und doch so modernen Meister gratulierten wenige Tage später Hans Winderstein und sein Philharmonisches Orchester zum neuen Jahr. Die Erste Symphonie, in vortrefflicher Ausarbeitung vermittelt, und das Violinkonzert, von Gustav Havemann in klassischem Stile sorgfältig vortragen, bildeten die musikalischen Hauptsäulen des Konzertes. — Das 11. Gewandhauskonzert machte die Leipziger mit Strauß' „Festlichem Präludium“ bekannt, einer Gelegenheitsarbeit, die uns den Tondichter zwar von keiner neuen Seite zeigt, die aber ihrer unmittelbaren Eingänglichkeit und reichen Farbigkeit halber, trotz reichlichen Anklängen, keine Gelegenheitsware im übeln Sinne ist. Das Werk wurde, wie auch Smetanas „Moldau“, rhythmisch und sinnfreudig vermittelt. Als Dolmetsch seines eigenen romantischen Konzertes in E-dur und des Liszt'schen in Es-dur erntete Eugen d'Albert mit aufrechter Männlichkeit im Vortrag reichen Beifall. Eingebettet in dies ansehnliche Programm lag wie ein ungezogenes Baby Arnold Schönbergs Kammer-symphonie. Wenn der Erfolg eines Kunstwerkes im umgekehrten Verhältnis zu seinem Wert stehen muß — die feststehende Meinung so vieler Gescheiten —, dann haftet der Schönbergschen Arbeit der Stempel des Unsterblichkeitswertes an. Man erzählt sich, ein brauner Lappen, von einem Schönbergianer für den Orchesterspensionsfond gespendet, habe dem Werk Tor und Tür des Gewandhauses geöffnet. Mit Galgenhumor schienen sich denn die Musiker und ihr trefflicher Führer Arthur Nikisch darauf zu stürzen. Ihrer Todesverachtung galt ersichtlich der Löwenanteil des ab und zu die starke Ablehnung übertönenden Beifalls. Traurig ist nur — das ist die einzige Schattenseite der Farce —, daß der Komponist (zu deutsch: Zusammensetzer) seinen Zweck erreicht hat. — Aus dem 3. Abonnementskonzert der Musikalischen Gesellschaft (Georg Göhler) sei hier nur die Uraufführung der späteren, von dem Komponisten selbst als besser gearbeitet bezeichneten Fassung der Fünften Symphonie von Mahler herausgehoben. Die Überarbeitung bezieht sich auf die Verbesserung der Instrumentation; in der ursprünglichen Fassung habe, wie Mahler selbst schreibt, ihn die in den ersten Symphonieen erworbene Routine völlig im Stich gelassen. Das Winderstein-Orchester klang wieder ausgezeichnet. — Über die Kammermusik-Abende des trefflichen Sevdik-Quartetts und der wohl eingespielten Kölner Triovereinigung (Brahms-Abend) sei noch ein kurzer Sprung in die Gefilde der Solistenkonzerte hinüber gemacht: Huberman spielte die Violinkonzerte von Brahms und Mendelssohn edel und rassig zugleich; Ella Rafelson bewährte sich im g-moll Klavierkonzert von St. Saëns spielerisch sehr tüchtig; Fritz Soot trat außer für Strauß'sche Muse für Lieder von Schönberg ein, die, wohl aus früheren Jahren stammend, zwar keine sonderliche Eigenart verrieten, aber nicht talent- und stimmungslos angesprochen werden dürfen. Gertrud Busch, die mit dem befähigten Pianisten Paul Schramm konzertierte, bekundete eine gut gebildete Stimme hatte ihrem Abend

aber ein zu anspruchsvolles Programm untergelegt, während Magdalene Seebe besonders mit Brahmsliedern gute Wirkungen erzielte, die nur manchmal durch absichtliche Übertreibungen des Ausdrucks Einbuße erlitten.

Max Unger

LONDON (Dezember): A. Orchesterkonzerte. Trotz der Weihnachtstage hat die Flut von „Recitals“ nicht nachgelassen. Das vortreffliche New Symphony Orchestra führte unter der tüchtigen Leitung Landon Ronald's Brahms' Zweite Symphonie mit echtem Feuer und vollendetem Geschmack auf. Außerdem bescherte es Dvořák's „Karneval“-Ouvertüre, Debussy's „Danse sacré et profane“ (Harfensolo: J. T. Cockerill) und Bachs Konzert für zwei Violinen (Isolde Menges und Daniel Melsa als Solisten). Ferner wirkte Elena Gerhardt mit schönem Erfolge mit. In einem Sonntagnachmittags-Konzert in der Albert Hall führte Ronald E. Elgar's „Falstaff“ zum dritten Male auf. Bei jedem Hören wächst die Bewunderung für die zahllosen Schönheiten und Feinheiten des Werkes, seinen überaus geistreichen Humor und die geradezu phänomenale Orchestertechnik. Das von Steinbach mit großer Verve und wahrem Enthusiasmus geführte London Symphony Orchestra glänzte mit seiner Wiedergabe von Beethovens „Eroica“, Wagners Siegfried-Idyll und Berlioz' hier selten gehörter „Corsair“-Ouvertüre. Das zum Überdruß in der Themsestadt abgeleierte Klavierkonzert Tschaiowsky's in b-moll spielte Mark Hambourg mit einer Übertriebenheit, die zwar dem Londoner Publikum gewaltig zu imponieren scheint, vom künstlerischen Standpunkt jedoch unmöglich ist. In einem Orchesterrecital unter Raymond Rôze sang Aino Ackté mit Vollendung Bruchstücke aus der „Walküre“. Die von George Shapiro geführte, zum Teil aus Damen bestehende Kapelle erfreute durch die tapfere Wiedergabe von Schumanns Symphonie in C; das Brahms-Violinkonzert spielte Lena Kontorovitch. Bei dem Konzert des Stock Exchange Orchestra zeichnete sich Isolde Menges in Glazounow's Violinkonzert in A aus. Großen Beifall fand der Russische Abend der Philharmonic Society, wobei W. Safonoff das prachtvolle Orchester dirigierte. Die Londoner werden nicht müde, sich ob des Gefühlsüberschwanges von Tschaiowsky's „Symphonie Pathétique“ zu begeistern, die hier jedes Jahr zumindest ein dutzendmal aufgeführt wird. Safonoff versteht, durch ihre Wiedergabe neu zu fesseln. Den dritten Satz hat man hier noch nie in so interessanter Auffassung und hinreißender Interpretation gehört. Ippolitoff-Iwanoff's Orchesterstück „Dans l'Aoul“ (aus „Esquisses caucasiennes“ op. 10) zeichnet sich durch Farbe und eigenartigen Rhythmus aus. Die Sensation des Abends war hierbei der Gebrauch eines Instrumentes namens „Timplipito“ (über einen Topf ist eine Haut gezogen, die man mit leichten hölzernen Trommelschlegeln bearbeitet). Glazounow's Tongemälde „Frühling“ ist ein leicht verständliches, angenehmes Stück. Das unvermeidliche Klavierkonzert Tschaiowsky's spielte Joseph Lhévinne mit edlem Feuer und echt künstlerischer Zurückhaltung. Zuletzt mußte man Rimsky-Korssakow's

überlaute „Oster-Ouvertüre“ über sich ergehen lassen. Ein allbritischer Rezital der „Incorporated Society of Musicians“ anläßlich ihres Kongresses vermittelte die Bekanntschaft mit einer Reihe von Novitäten, die das New Symphony Orchestra unter Leitung von Frederic Cowen aus der Taufe hob: Esposito's Klavierkonzert in f-moll, angenehme, hübsche Musik, die keine besonderen Ansprüche an den Zuhörer stellt; ein Tongedicht op. 48A für Orchester von James Lyon, das, von Longfellow's „Legend Beautiful“ inspiriert, keinen starken Eindruck hinterließ; eine Humoreske für Orchester op. 47 von Norman O'Neill, der durch seine Zwischenaktmusiken hier einen guten Ruf genießt, und die ziemlich geräuschvolle Ballade für Bariton und Orchester „The Outlaw“ („Der Freibeuter“) von William Wallace, der auch den Text verfaßt hat. Außerdem wurde Cowen's symphonisches Gedicht „A Fantasy of Life and Love“ („Eine Phantasie des Lebens und der Liebe“), die oft stark das Banale streift, und eine „Elegie und Rondo“ für Geige und Orchester von Émile Sauret aufgeführt; den Solopart des letzten Werkes spielte der Komponist brillant. — B. Chorkonzerte. Allbritisch, durchweg neu und zum Teil sehr interessant, nur wie gewöhnlich zu überladen war der Abend der London Choral Society unter Arthur Fagge. Aus der großen Anzahl der Werke seien das Tongedicht „König Arthur“ von Charlton Speer, die melodische Kantate „Dream Tryst“ von H. V. Tervis-Read, die charakteristische Kantate „April“ von Balfour Gardiner und besonders die Kantate des 76jährigen J. F. Barnett „The eve of St. Agnes“ („Der Abend von St. Agnes“) nach den Worten Keat's hervorgehoben. In der Albert-Hall fand ein Abend von Christmas carols der Royal Choral Society statt, der berühmten Weihnachtslieder, die man von Dickens' bekannten Schriften her kennt. Ihre Komponisten strebten möglichste Einfachheit an, und tatsächlich ist es F. Bridge, Wardle und F. Cowen gelungen, die Stimmung zu treffen. Der Chor stand, wie gewöhnlich, unter Bridges Leitung, von den Solisten taten sich Ben Davies, Ruth Vincent und Vera Gill hervor. Der „Deutsche Singverein“ brachte unter Führung von Otto Sondermann das für London neue Chorwerk Max Bruchs „Die Macht des Gesanges“, das beifällige Aufnahme fand. Als Solist zeichnete sich Robert Maitland aus. Zu loben ist die wackere Wiedergabe von Brahms' hier leider nur allzu selten aufgeführtem „Schicksalslied“. Tüchtiges leistete die Alexandra Palace Choral Society unter Allen Gill in der begeisterten Wiedergabe von Verdi's „Requiem“ und in einem zweiten Recital von Teilen des „Omar Kháyam“ Granville Bantock's. R. R. Terry veranstaltete in der Westminster-Kathedrale einen Bach-Kantatenabend: „Ich armer Mensch“ und „Jauchzet Gott in allen Landen“. Der gleiche Abend brachte auch Bachs Konzert in C für drei Klaviere. In einem überaus interessanten Weihnachtskonzert unter Terry bekam man alte Gesänge von Hans Sachs und moderne Chöre von Hubert Bath und Gustav v. Holst zu hören. — C. Kammermusik: Unter der Ägide der stets populärer werdenden Classical Concert Society ver-

anstaltete das Klingler-Quartett fein abgerundete Wiedergaben des Streichquartetts in G op. 23 von D. F. Tovey und des Schubert-Quartetts in a-moll op. 29. Unter Mitwirkung des ausgezeichneten London String Quartet kam eine vortreffliche Aufführung von Mendelssohns selten gespielter Oktett in Es op. 20 zustande. Im 2. Konzert dieser Gesellschaft spielte das London String Quartet Haydn (in D, op. 20 No. 4) und Schumann (Klavierquartett op. 47), in welchem letzterem der begabte Pianist Percy Grainger mitwirkte. Dieser zeichnete sich auch noch in Brahms' Soli aus. Als Novität brachte der Recital den ansprechenden Liederzyklus von R. Vaughan Williams „On Wenlock Edge“ für Tenor mit Klavier- und Streichquartettbegleitung, von Gervase Elwes interpretiert, der auch sechs Brahms-Lieder mit vielem Geschmack vortrug. Die bisher gar zu konservative Richtung der Classical Society zeigt jetzt erfreulicherweise eine Änderung, indem im 3. Konzert Ravel, Strauß, Reger und Scriabine zu Worte kamen. Maurice Ravel war der Gast. Sein Streichquartett in F, seine Introduction und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette (beide ultramodernen Kompositionen vom English String Quartet vorgetragen) und zuletzt eine Reihe seiner Lieder wurden mit großem Beifall aufgenommen. Die Joachim-Tradition der Classical Society wurde ferner durch eine Reihe von futuristischen Klavierstücken Scriabine's (am Flügel F. S. Kelly) erschüttert. Die neuen, tüchtigen British Chamber-music Players spielten Dvořák's Quartett in Es und das Fauré'sche in c-moll. Das hier sehr beliebte Sevdik-Quartett bescherte ebenfalls den Dvořák in Es in feuriger Wiedergabe und eine enthusiastische Interpretation von Beethovens Quartett in G, op. 18. Strauß' Violinsonate wurde von Lhotsky und Amy Eisele (Klavier) schön herausgebracht. Das aus Damen bestehende Egerton-Quartett bewies seine Tüchtigkeit in zwei Recitals (Dittersdorf, Beethoven und Smetanas „Aus meinen Leben“). Mathilde und Adela Verne veranstalteten unter Mitwirkung des Cellisten Warwick Evans in den „Twelve o'clock Concerts“ in der Aeolian-Hall einen interessanten Mozart-Recital. In einem weiteren Konzert dieser Vereinigung, das Fauré's Klavierquartett in c-moll zu Gehör brachte, produzierte sich der begabte, jedoch unreife Wunderknabe Solomon am Klavier. Ebenso großen Beifall fand das Beethoven-Programm der Twelve o'clock unter Mitwirkung des London String Quartet, das sich im op. 59 No. 1 hervortat. Bei der hohen Sterblichkeitsziffer englischer Kammermusik-Ensembles berührt es sehr erfreulich, wenn das verdienstvolle London Trio sein 50. Konzert abhalten konnte, wobei es besonders mit Dvořák (f-moll, op. 65) hinriß. Die Incorporated Society of Musicians veranstaltete während ihres Kongresses auch einen Kammermusik-Novitätenabend (Streichquartett von W. Wostenholme, „Phantasie“ von H. W. Warner und „Miniatur“-Suite von Hubert Bath). Ferner lernte man neue Lieder Landon Ronald's nach Texten von Rabindranath Tagore kennen — von Carrie Tubb vorgetragen. In Klaviersolis von Debussy und Dohnányi glänzte

Irene Scharrer. Das mitwirkende London String Quartet erfreute auch in Glazounow's d-moll Quartett. — D. Solisten. Von den zahlreichen Liedersängern sind hervorzuheben: Plunket Greene, der einen anregenden Recital englischer Lieder von Davies, Parry, Stanford und Somerwell gab; Hermann Gura, der in einem Loewe-Schubert-Konzert begeisterte; Elena Gerhardt, die mit Schubert-, Erich Wolff- und Hugo Wolff-Liedern London neuerdings im Sturm nahm; ebenso begeisterte Julia Culp mit Schubert-, Erich Wolff- und Brahms-Liedern; mit schönem Erfolg sang die vornehme Interpretin Muriel Foster Strauß, Brahms, Parry, Delius und Atkins; ein vielseitiger Künstler ist auch der Bariton Robert Maitland. — Aus der Reihe der Pianisten nennen wir: Egon Petri, der die Brahms'schen Paganini-Variationen vortrefflich wiedergab und Webers selten gehörte Sonate in d-moll spielte; Frédéric Lamond, dessen Gewalt und Dämonie stetig zu wachsen scheinen und der sich immer mehr zu einem wahren Beethoven-Riesen entwickelt; Ernest Schelling, der die mehr brillante Suite des Spaniers Granados zum erstenmal in London spielte; Alexander Raab glänzte in Liszt und Rubinstein; Adela Verne in Brahms' f-moll Sonate und besonders in den Variationen und der Fuge Regers über ein Bach-Thema. — Von den Geigern zeichnete sich der junge Russe Frederic Fradkin (von Richard Epstein begleitet) durch die Wiedergabe des Konzertes von d'Ambrosio aus. Mischa Elman verabschiedete sich vor seiner amerikanischen und australischen Tournee in einem erfolgreichen Recital in der Queens Hall. L. Leonhard

MAINZ: Das 2. Konzert der Liedertafel brachte nach längerer Pause eine wohlgelungene Aufführung von Beethovens „Missa solemnis“. Der wohldisziplinierte Chor unter Otto Naumanns feinsinniger, dabei temperamentvoller Leitung wies einen erfreulichen Zuwachs auf, er bewältigte seine Aufgabe aufs neue in ebenso meisterlicher wie hingebender Weise. Als Solisten wirkten die Damen Noordewier-Reddingius, Seret-van Eyken, sowie Henry Wormsbächer und Opernsänger Rabot mit. An der Orgel saß Professor Franke, der bewährte Kölner Künstler. — In den städtischen Symphoniekonzerten befestigte Ilona Durigo mit der Arie des Sextus aus „Titus“, sowie mit Liedern von Grieg und Liszt die hohe künstlerische Meinung, die man von der ungewöhnlich großen Stimme und deren vornehmen Verwertung hegt. Ebenso bewährte sich der junge Pianist Otto Möckel mit Brahms' B-dur Konzert und drei höchst modern geschriebenen Solostücken von Scott, Debussy und Thuille als ein Klaviervirtuos, der über alle technischen Mittel verfügt und in bezug auf geistiges Erfassen und Feinfühligkeit zu den erfreulichsten Erscheinungen des Konzertsalles zählt. Eine neue symphonische Tondichtung nach Nietzsche von Wilhelm Mauke, betitelt „Einsamkeit“, vermochte wegen ihrer lang ausgesponnenen Themenverarbeitung nur teilweise zu erfreuen. Kapellmeister Gorter, der umsichtige, treffliche Leiter unserer städtischen Kapelle, ist für die Symphoniekonzerte als eine ungemein schätzenswerte Kraft zu betrachten.

Original from Leopold Reichert

MOSKAU: Sergei Rachmaninow war der Held der ersten Hälfte der Saison: seine beiden Abende mit eigenen Werken übten enorme Zugkraft aus. Sodann trat er als Solist bei den Philharmonikern (Klavierkonzert No. 2) und bei Kussewitzki (Klavierkonzert No. 3) auf, wirkte als Dirigent im 4. Philharmonischen (Pablo Casals als Solist) und feierte Triumphe, wie kein anderer Künstler in dieser Saison. — Das 4. Konzert der kaiserlich russischen Musikgesellschaft machte uns mit modernen Engländern bekannt: Elgar's „Falstaff“, Ernest Brysson's „Voices“, William Wolles „François Villon“. Emil Frey trug sein Klavierkonzert meisterhaft vor. Im 5. Konzert erlebte Serge Wassilenko's Symphonie No. 2 ihre Uraufführung, ein ganz hervorragendes Werk. Anlässlich des 35jährigen Jubiläums von Anatole Liadow als Komponist wurden Werke von ihm gespielt, meistens Orchester-Miniaturen im nationalen Stil, deren Klangsönheit und Gedankenreichtum bezaubernd wirken. A. Neschedanowa sang künstlerisch schön Moussorgski's „Gebet der Salambo“; Stravinski's „Feuerwerk“ machte den Schluß. Der Dirigent Emil Kuper bot Vorzügliches. — Die 4. Wassilenko'sche Sonntagsmatinee hatte J. Slatin zum Dirigenten, einen gediegenen Musiker, und den jungen Pianisten Alexander Arseniew zum Solisten, der Liszts „Danse Macabre“ mit phänomenaler Technik und virtuosem Elan vortrug. In der 5. kamen Hugo Wolf (Penthesilea), Grieg, Brahms und Svendsen zur Vorführung. — Die Philharmoniker hatten für ihr 2. Konzert Leonid Kreutzer zum Dirigenten und Boris Sibor, den höchst verdienstvollen einheimischen Violinvirtuosen, zum Solisten. Kreutzer dirigierte auch den 4. Abend und bot eine herrliche Wiedergabe der ersten Symphonie Scriabin's und seiner „Extase“. — Das 3. Kussewitzki-Konzert brachte Korngolds „Schauspiel-Ouvertüre“, Max Regers „Romantische Suite“ und Busoni's Klavierkonzert mit Chor op. 39 zur Vorführung. Der Tondichter, selbst am Klavier, übte mit seinem Werke und Vortrag eine mächtige Wirkung aus. Das 4. Konzert dirigierte Claude Debussy, der eigene Werke zur Aufführung brachte. Im 5. bot Kussewitzki Glazounow's „Siebente“ und Fragmente aus Igor Stravinski's Ballet „Petruschka“. — Die Kussewitzki'schen populären Sonntagsmatineen unter der umsichtigen Leitung von A. Orlow gewinnen an Interesse bei den breiteren Schichten der Bevölkerung. Als Solisten zeichneten sich aus Julius Iserlies (Liszts Es-dur Konzert) und J. Dobrowein (Chopin's e-moll Konzert). Zum Schluß der ersten Serie der Matineen hatte Kussewitzki Wagner gewählt. Bruchstücke aus „Tannhäuser“, „Meistersingern“ und „Parsifal“. Der von Kussewitzki für seine „Parsifal“-Vorführungen zusammengestellte Chor erwies sich von hoher Kultur. — Zu den Orchestervorführungen sind noch die Konzerte zu rechnen, die von Willy Ferrero geleitet wurden. Das Kind erweckte allgemeine Bewunderung; über seine Eltern sprach man sich jedoch höchst mißbilligend aus. — Eine exklusive Stellung nehmen drei Abende ein, an denen Bachsche Werke von der Moskauer Symphonischen Kapelle unter Witscheslaw Buljtschew zur Vorführung

kamen: Sonaten für Klavier (D. Schor) und Violine (B. Sibor), ein Trio mit Flöte (N. Nikulin), ferner das „Magnificat“, bei dem die ausgezeichnete Oratoriensängerin Pauline Dobbert und der treffliche Orgelvirtuose Jacques Handschin mitwirkten. — Ferruccio Busoni's Klavierabende fanden enthusiastische Anerkennung. Alexander Scriabin spielte an seinem 2. Klavierabend seine neue Zehnte Sonate. Ferner sind zu rühmen die Abende von Alfred Höhn, Emil Frey, Paul Winogradow, Vera Jepaneschnikow, J. Dobrowein, Alexander Moguilewski und Michael Preß. Maria Freund ist in der „Maison du Lied“ mit bestem Erfolg aufgetreten. Marie Olenin d'Alheim hat mit der Wiedergabe von Volksliedern (von ihrem Bruder Al. Olenin vertont) eine tiefe Wirkung erzielt. Der neuerstandene „Moskauer Musikverein“ (Präsident Kogan) hat einen Händel-Abend veranstaltet, dem eine inhaltsreiche Vorlesung von Eugen Bogoslawski voranging. Im Verein zur Förderung der Kammermusik (Eugen Gunst) haben Vorführungen von Chopin, Liszt, Scriabin stattgefunden. Wanda Landowska erfreute mit Vorträgen auf Klavier und Clavecin. Des alten Kuhnau Suite „David und Goliath“ hatte starken Erfolg. E. von Tidebühl

MÜNCHEN: Kurz nachdem Ferdinand Löwe die Ballettsuite, op. 130, von Reger dem Münchener Publikum bekannt gemacht hatte, erschien dieser selbst an der Spitze der Meininger und brachte seine Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin, op. 128, mit, die noch mehr als die Ballettsuite die Anzeichen jener für den neuesten Reger bezeichnenden Annäherung an die von Wagner herkommende Richtung der modernen Musik an sich tragen, einer Annäherung, durch die der Komponist wohl an Originalität verloren, an Annehmlichkeit und koloristischem Reiz aber entschieden gewonnen hat. Ein eigentlicher Dirigent ist Reger insofern nicht, als er bei der Aufführung absolut gar nichts macht und eigentlich, streng genommen, überflüssig ist. Seine Verdienste liegen ausschließlich in den vorbereitenden Proben. Und da merkte man denn, wie ernst und fleißig er mit seinem prächtigen Orchester gearbeitet hat. Außer dem durch seine ungemein klangschöne Orchesterbegleitung bemerkenswerten Gesang: An die Hoffnung (Hölderlin), dessen Vokalpart von Anna Erler-Schnaudt sehr schön wiedergegeben wurde, gab Reger von Werken anderer Komponisten noch die Egmont-Ouvertüre und die Brahms'sche D-dur Symphonie. — Im Abonnementkonzert des Konzertvereins hörte man unter Ferdinand Löwe wieder einmal ganz prächtig Anton Bruckners Neunte Symphonie, und auch Bruno Walter fand sich (im Abonnementkonzert des Hoforchesters) mit der Romantischen Symphonie dieses Meisters besser ab, als man vermuten konnte. Viel näher liegt ihm freilich Hans Pfitzner, von dem er am gleichen Abend zwei Stücke aus der Musik zum „Käthchen von Heilbronn“ — die Ouvertüre und das Vorspiel zum dritten Akt — und die orchesterbegleitete Ballade „Herr Oluf“ wirklich glänzend machte, in der Ballade aufs wirksamste unterstützt durch den Sänger Fritz Brüdermann. Daß Paul Prill

im Volkssymphoniekonzert Beethovens Tripelkonzert, op. 56, mit den Herren E. Bach, E. Heyde und M. Orobio de Castro als Solisten, zur Aufführung brachte, war verdienstlich, die „Schlacht bei Vittoria“, am gleichen Orte, überflüssig. — Von den pianistischen Darbietungen der jüngsten Zeit sind an erster Stelle zu nennen: Artur Schnabels meisterhafte Interpretation des Brahms'schen B-dur Konzerts (bei Löwe) und ein ungemein glücklicher Klavierabend von Ossip Gabrilowitsch mit Beethovenschen, Schumannschen, Chopinschen und Brahms'schen Werken. Paul Schramm spielte u. a. ein Variationenwerk von P. Carrière, die mitwirkende Mezzosopranistin Willi Kewitsch brachte von dem gleichen Komponisten Lieder zu Gehör neben solchen von Arnold Mendelssohn, Fr. Lissauer und Josef Marx. Die junge Else Breymann verriet ernstes künstlerisches Streben schon durch ihr Programm, das selten öffentlich gehörte Stücke von J. S. Bach, Schubert und Schumann enthielt. Ihre Partnerin war die sympathische Sopranistin Sarah Neidhardt-Wilder. — Frau Charles Cahier widmete fast einen ganzen Abend Münchener Komponisten. Unter den Gesängen von Max Mahler, Max Denk, Heinrich Schalit, Wilhelm Mauke, Heinrich Kaspar Schmid ragten die des letzteren hervor. Daß unter diesen von Frau Cahier gesungenen Münchener Komponisten 60% Münchener Musikreferenten sind, wirkte etwas verstimmend, zumal man hier das „Kritikerlied“ als eine ständige Erscheinung gar nicht kannte. In einem Konzert der begabten, aber noch unfertigen Koloratursängerin Maria Cordina-Schweighofer versuchte sich Josef Pembaur nicht ohne Glück als Dirigent. Der Baritonist Dr. Arno Hollenberg sang neben Brahms, Franz, Wolf und Strauß mit Beifall aufgenommene Lieder seines Bruders Otto Hollenberg, Mina Oehl-Ducru neben Schubert und H. K. Schmid auch von dem mitwirkenden Eugen Schmidbaur, der mit Jakob Rubel u. a. César Francks reizvolle „Eolides“ auf zwei Klavieren spielte. Emmy Karvasy spezialisierte ihren Liederabend auf die Heine-Lyrik Schumanns, Otti Roth-Hey auf Mendelssohn. Dagegen hatte Helene Werther, die zusammen mit der Pianistin Charlotte Kaufmann konzertierte, ein sehr buntes Programm: außer Händel, Schubert und Brahms auch Zeitgenössisches von K. Ansorge, R. Wetz und E. Mattiesen. Die pianistische Mitwirkung Otto Vrieslanders bei dem Liederabend der Frau Roth-Hey war mehr durch die Wahl der Vortragsstücke — Phil. E. Bach — interessant, als durch die Ausführung erfreulich. „Alt-Wien“ nannte sich eine in Biedermeierrahmen gespannte Veranstaltung des Ehepaares Deimel, in der man manches Hübsche und Kennenswerte hörte: Lieder von Franz Lachner, Preyer und Schenk, neben solchen von Haydn, Mozart und Schubert, ja sogar — durch Giuseppina Prelli — eine Klaviersonate von dem alten Theoretiker Simon Sechter, dem Lehrer Anton Bruckners. Mit vielem Erfolg wiederholte Robert Kothé sein Zehntes Volksliederprogramm. — Aus der Kammermusik ist diesmal nur von einem Haydn-, Mozart-, Beethoven-Abend der „Böhmen“ zu berichten, in dem Mozarts

Klarinettenquintett (mit Anton Walch als Klarinetist) besonders hoch entzückte. Schließlich sei noch der Violoncellist Cola Levien genannt, der Dvořák's h-moll Konzert, wenn auch nur mit Klavierbegleitung, sehr beifallswürdig spielte.

Rudolf Louis

NÜRNBERG: Im Dezember-Konzert des Philharmonischen Vereins brachte Wilhelm Bruch die F-dur Symphonie von Brahms zwar korrekt, aber Geist und Stil ihres Schöpfers keineswegs vollkommen erschöpfend heraus. Ossip Gabrilowitsch spielte Beethovens Es-dur Konzert und das Konzertstück von Weber mit allem Glanz des Anschlags, Vortrags und der Technik, die ihn charakterisieren. Eine ebenso stil- und stimmungsvolle, wie gesangstechnisch hervorragende Aufführung des Oratoriums „Franz von Assisi“ von Gabriel Pierné verschaffte dem Dirigenten Heinrich Laber im Lehrergesangsverein den verdienten Lorbeer. Das größte Interesse jedoch erregte im Januar-Konzert Max Reger, der mit seinen Meinungen seine Böcklin-Phantasie, die Egmont-Ouvertüre und die „Neunte“ brachte; wie die ungekünstelte einfache Art seines Dirigierens, so machte seine Wiedergabe der Symphonie durch Unterbleiben aller Effekthascherei, aller nur auf äußerliche Wirkungen berechneten Betonungen gewaltigen Eindruck, ebenso die farbenprächtige Stimmungsmalerei seiner eigenen Werke. — Das Böhmisches Streichquartett erfreute seine zahlreichen Freunde mit Werken von Haydn, Beethoven und Dvořák, und in den von einem Warenhaus veranstalteten, überfüllten Solisten-Konzerten gabes zwar erstklassige Künstler (Petschnikoff, Feinhals u. a.), aber ganz geschmacklos zusammengestellte Programme zu hören.

Dr. Steinhardt

RIGA: Die Abonnementskonzerte des Rigaer Symphonieorchesters erfreuen sich fortgesetzt einer rührigen Anteilnahme von seiten des Publikums. Als Gäste erschienen in letzter Zeit die Sängerinnen Aino Ackté und Julia Culp, sowie erstmalig der in jugendlichem Alter stehende, hervorragend befähigte Violinvirtuose Szigeti. Neben verschiedenen Werken von Bach und Paganini spielte er die Violinkonzerte von Beethoven und Brahms mit makellos sauberer Technik und warmzügigem musikalischen Innenleben. Auch ein Gastdirigent, Oskar Fried, betrat das Podium, der sich in seinen Darbietungen als ein kundiger und temperamentvoller, mit bedeutendem Wissen und Können ausgerüsteter Orchesterleiter erwies. Seine Hauptwirkung erzielte er durch die plastisch meisterhaft herausgearbeitete Wiedergabe von Strauß' „Till Eulenspiegel“. Besonders erwähnt sei unter den vielen musikalischen Begebenheiten das Auftreten W. Safonoff's, der als pianistischer und geistig überlegener Führer mit seinem Sohn (Violine) und dem ausgezeichneten Violoncellisten Belousoff zwei künstlerisch prachtvolle, auf ideale Höhe gehobene Kammermusik-Abende gab. Verdienten Erfolg hatten ferner u. a. der zur Reife gediehene vorzügliche Geiger Zimbalist, die anmutige Liedersängerin Lorle Meißner, sowie die Pianisten Paul Schramm, Frédéric Lamond und Raoul v. Koczalski, der drei Chopin-Abende veranstaltete.

Carl Waack

ST. PETERSBURG: Das Erscheinen Leopold Auers im 4. Konzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft (Beethoven-Abend) bildete ein Ereignis von hervorragender Bedeutung. Als Interpret des Violinkonzerts genießt der Altmeister Weltruf; er hat sich trotz seines hohen Alters den Adel des Vortrags bewahrt. Die „Eroica“- und „Egmont“-Ouvertüre unter Mengelbergs Leitung werden wir in solch vollendeter Wiedergabe nicht so bald wieder hören, wie an diesem unvergeßlichen Beethoven-Abend. — Inzwischen hat auch das 5. Kussewitzki-Konzert stattgefunden. Risler, der Solist des Abends, dürfte wohl kaum mit dem A-dur Konzert von Liszt eine seiner Eigenart entsprechende Wahl getroffen haben. Glazounow's Siebente Symphonie, Strawinski's Balletfragmente aus „Petruschka“ und Liszt's „Préludes“ verlangen ein höchst virtuoseres Orchester, und daß das Kussewitzki-Orchester ein solches ist, hat der Dirigent Kussewitzki wiederum bewiesen. — Mengelberg, der auch das 5. Konzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft dirigierte, das Glazounow's erfindungsblühende und formvollendete Fünfte Symphonie und Strauß' „Don Quixote“ brachte, hat auch diesmal ein kolossales Furor zu machen nicht verfehlt. Auch Ignaz Friedman erntete lebhaften Beifall sowohl nach dem Es-dur Konzert von Liszt wie nach einigen virtuoson Solovorträgen. — Das 4. Siloti-Konzert erteilte nur Rachmaninow das Wort, der uns mit seinem neuesten Werk „Glocken“, von Edgar Poe (ins Russische übersetzt von Balmont), bekannt machte. In dieser für Orchester, Chor und Soli grandios angelegten Komposition legte Rachmaninow das allerberedteste Zeugnis von der hohen Idealität seines Strebens und dem Umfang seines Könnens ab. Seine „Toteninsel“ und sein hervorragendes 2. Klavierkonzert (von Siloti interpretiert) vervollständigten das Programm. Die orchestralen Darbietungen des 5. Siloti Konzerts betrafen wiederum Glazounow und Strauß. Ersterer brachte uns persönlich seine Achte Symphonie so klar und eindringlich, daß uns das geistvolle kontrapunktische Gewebe des Werkes näher rückte. Strauß' „Zarathustra“ unter Coates' Leitung konnte wie immer seine Wirkung nicht verfehlen. Als Solist wieder einmal der unvergleichliche Casals mit dem Cello-Konzert von Schumann. Noch muß ich über den großen Bach-Abend (6. Siloti-Konzert) berichten, in dem von Siloti die Trauerode und das Magnificat unter Mitwirkung des Chors und Solisten der Hofoper in vortrefflicher Ausführung geboten wurden; wir freuten uns, in diesem Konzert dem trefflichen Geiger Albert Spalding wieder zu begegnen (Es-dur Konzert) — Einem Liederabend von Alfred Koruttau mit Kompositionen von Gerhard von Keußler und dem Komponisten selbst als Begleiter bezeugte man lebhaftes Sympathieen. Rühmenswerte, technisch wie musikalisch ausgeglichene Leistungen bot die jugendliche Geigerin Cécilie Hansen (Auer-Schule). Daß die junge Pianistin Irene Eneri eine Musikerin von großer Intelligenz und feinstem Empfinden ist, bewies ihre Interpretation des Klavierparts im großen a-moll Trio von Tschaiakowsky im Kammermusik-

Abend des Petersburger Streichquartetts. Josef Turtschinski wurde bei seinem diesmaligen Wiedererscheinen mit großer Auszeichnung aufgenommen; der ausgezeichnete Pianist machte uns auch mit Werken polnischer Komponisten bekannt. Mit ekstatischem Enthusiasmus haben unsere Kunstkenner den Sängerbund Mährischer Lehrer bewillkommnet, der sich in drei Konzerten produzierte.

Bernhard Wendel

SONDERSHAUSEN: Unsere gewöhnlich nur aus sechs bis acht Konzerten gebildete, aber sehr gehaltvolle herbstliche Spielzeit war diesmal besonders erfolgreich. Jedes Programm brachte eine Neuheit, mitunter auch mehrere Novitäten auf dem Gebiet der Orchester- und Kammermusik. Zu den glücklich gewählten rechnen wir die ernste symphonische Dichtung „Zu einem Drama“ von Friedrich Gernsheim und die lichtfunkelnde Ouvertüre „Lebensfreude“ von Georg Schumann. Eine „Lustspielouvertüre“ op. 10 in F-dur unseres hiesigen Komponisten Franz Ludwig (Uraufführung), die in recht gewandter Verarbeitung pikant erfundene Marschthemen durcheinander schlingt, ist eine gefällige Bereicherung dieser jetzt so beliebten Kompositionsform. Regers „Romantische Suite“ gefiel hier sehr. Seine vornehme Tonmalerei nach Eichendorff'schen Wald- und Nachtpoesieen zeigt den Komponisten von neuer Seite als Stimmungszauberer. Als eine Art Programmmusik sprach auch Mahlers Vierte Symphonie an. Schildert sie doch das „englische Leben“ im Himmel, von dem im Finale ein naiver vokaler Bericht gegeben wird, in den vorangehenden Sätzen mehr oder weniger glücklich mit rein instrumentalen Mitteln. In den Kammermusik-Abenden erzielte ein Klaviertrio op. 28 in d-moll von Heinrich G. Noren vermöge seines eingänglichen Stils viel Beifall, während ein Klavierquartett op. 50 in G-dur von Paul Juon als ziemlich reizlos abgelehnt wurde. Geringes Wohlgefallen erregte auch ein technisch verwickeltes schwieriges Klavierkonzert von Otto Neitzel in C-dur. Die Beifallsstürme, die es auslöste, galten nur dem Interpreten Wilhelm Backhaus, an dessen bewundernswürdigem Spiel man sich dann in Beethovens G-dur Konzert voll erfreute. Ein anderer Klavierheros, Frédéric Lamond, beglückte uns mit einer imposanten Wiedergabe des Brahms'schen B-dur Konzerts. Als beachtenswerte Pianistin führte sich Ena Ludwig-Howorka mit einem Klavierabend ein, aus dessen Programm die Variationen und Fuge op. 86 für zwei Klaviere von Reger hervorragten. Der Berliner Geiger Issay Baras machte uns mit dem Violinkonzert in E-dur von Bach bekannt und nahm durch edel-schlichten Vortrag und absolute Tonreinheit für sein Spiel ein. An Vokalwerken hörten wir Bossi's „Verlorenes Paradies“, vom Cäcilienverein unter Musikdirektor Gremels aufgeführt. Selma vom Scheidt und Albert Fischer sangen die Hauptpartieen.

M. Boltz

STUTTGART: Die Weihnachtszeit brachte seinen kurzen Stillstand der vielgestaltigen und hastig folgenden Konzertunternehmungen. Das übliche Weihnachtskonzert der Hofkapelle am ersten Festtage erhielt durch die Vierte Symphonie von Gustav Mahler die rechte kind-

lich-zarte, lichtfarbige Feststimmung. Das hier zum ersten Male erscheinende Werk, das von Max Schillings mit aller Wärme und Feinheit des Ausdrucks interpretiert wurde und dessen schlicht-innigen Schlußsatz, das „Lied vom himmlischen Leben“ Olga Band-Agloda mit entsprechend zartem Ausdruck sang, wurde mit dankbarstem Beifall aufgenommen. Im gleichen Konzert erntete auch Frida Kwast-Hodapp mit ihrer lebendig frischen Darstellung des Klavierkonzerts in g-moll von Saint-Saëns und der „Paganini-Variationen“ op. 35 von Brahms reichen Beifall. Das neue Jahr brachte gleich am Anfang ein musikalisches Fest: das Konzert der Meininger unter Max Regers Leitung. Die Zweite Symphonie von Brahms, die D-dur Symphonie von Mozart und „Variationen und Fuge über ein Thema von J. A. Hiller“ von Reger wurden so fein abgetönt im Klang und so durchgeistigt im Ausdruck geboten, daß unser nicht gerade leicht zu entflammendes Publikum dem Gastorchester und seinem Leiter mit außergewöhnlicher Wärme zujubelte. — An Solistenabenden sind nur ein künstlerisch nicht sehr einträglicher Sonatenabend des Violinisten Walter Porges und des Pianisten Edwin Fischer und ein mehr Anregung und Genuß bietender Klavierabend von Télémaque Lambrino zu nennen.

Oscar Schröter

TSINGTAU (Kiautschou): Mein diesmaliger Bericht umfaßt den langen Zeitraum von April bis Dezember, so daß ich mich kurz fassen muß. Nach wie vor sind die musikalischen Arbeitsgebiete so verteilt, daß die Kapelle des III. Seebataillons (Dirigent: Musikmeister O. K. Wille) Orchesterkonzerte (sowohl populäre wie Symphonieabende) veranstaltet, während die Musikabteilung des Vereins für Kunst und Wissenschaft zum Teil mit Hilfe des ihm angegliederten Gemischten Chores die kleineren musikalischen Formen pflegt und ein- oder zweimal jährlich mit größeren Werken für Chor und Orchester an die Öffentlichkeit tritt. Im November versuchte der Verein durch Veranstaltung von drei Beethoven-Abenden den hiesigen Musikfreunden einen Überblick über die Klaviersonaten des Meisters zu geben und fand dafür ein über Erwarten großes Interesse. Mitwirkende waren die Herren Dr. Michelsen und Rosenberger sowie der Unterzeichnete; die Wahl der Zeit (Sonntag abend von 6 bis 7) und die Beschränkung auf je drei Sonaten (aus der letzten Periode konnten nur E-dur op. 90 und A-dur op. 110 gebracht werden) erwies sich als den hiesigen Verhältnissen entsprechend. Die von der Leitung der Gouvernementsschule freundlichst zur Verfügung gestellte, architektonisch schöne und akustisch günstige Aula und der neue klangvolle Schulflügel (Grottrian & Steinweg, Braunschweig) erleichterten den Spielern ihre Aufgabe. Am 23. November wurde die alte Sitte, den Totensonntag durch ein ernstes Chorwerk zu feiern, wieder aufgenommen. Unter Leitung des Unterzeichneten brachte der Gemischte Chor gemeinsam mit der Bataillonskapelle Cherubinis schönes c-moll Requiem zu Gehör. Wie bei der ersten Aufführung (1908) waren zur Herbeiführung einer mannigfaltigeren Klangwirkung aus dem ausschließlich für Chor geschriebenen Werke

zwei Sätze („Hostias“ und „Pie Jesu“) einem Soloquartett (Hedwig Wille, Margarete Anders, Julius Hammer und Robert Berger) übertragen. Die günstige Wirkung würde vielleicht auch in Deutschland dem ganz unbegreiflicherweise vernachlässigten Werke die Wege ebnen. — Auf eine an Arbeit, aber auch an Erfolgen reiche Spielzeit kann die Bataillonskapelle zurückblicken. Allerdings ein Abend zeitgenössischer Komponisten (mit dem von Kurt Pfeifer geschmackvoll vorgetragenen Cellokonzerte von Saint-Saëns, einer freundlichen symphonischen Dichtung „Frühling“ von Vincenz Reifner und der langatmig-geräuschvollen c-moll Symphonie No. 2 von Hugo Kaun) fand bei den wenigen Hörern nur geringen Anklang. Dafür konnte aber O. K. Wille am 20. Mai in dem zur Feier seiner zehnjährigen Tätigkeit als Dirigent in Tsingtau veranstalteten 50. Symphoniekonzerte lebhafteste Ovationen des zahlreichen erschienenen Publikums entgegennehmen. Bei Ausführung des Programms (Jugendsymphonie von Beethoven, Bruchstücke aus „Freischütz“ und Klavierkonzert in g-moll von Mendelssohn) wurde die Kapelle durch Hedwig Wille (Ännchen) und den technisch sehr gewandten Pianisten Bicknese (Mitglied der Kapelle) bestens unterstützt. — Auch im 1. Symphoniekonzerte der Winterspielzeit fiel der solistische Teil dem Klavier zu; Mrs. C. A. Powell aus Schanghai stellte sich mit Schumanns a-moll Konzert und Solostücken von Brahms und Chopin dem Publikum als eine sichere und fein empfindende Künstlerin vor. Von dem sonstigen Programm interessierten namentlich die „Sphärenklänge“ des schwedischen Komponisten Hallén, der im Anschluß an ein Goethe-Motto eine klangschöne Variante zum „Lohengrin“-Vorspiel geliefert hat. Das letzte Symphoniekonzert konnte ich nicht besuchen; Mendelssohns Schottische und drei moderne Werke (Weingartners „Lustige Ouvertüre“, Vincent d'Indy's „La Forêt Enchantée“ und Josef Suk's „Scherzo fantastique“) standen auf dem Programm und sollen eine vorzügliche Wiedergabe gefunden haben. — Daß auch die populären Konzerte der Kapelle in ihrem ersten Teile häufig Werke aus der vornehmen Orchesterliteratur enthalten und auch die der leichten Muse wenigstens in tadelloser Form geboten werden, sei der Vollständigkeit wegen erwähnt. — Als gern gesehener und mit Begeisterung begrüßter Gast erschien im September Dora von Möllendorff, die in den acht Jahren, während deren ich sie nicht gehört hatte, von einem musikalischen Backfisch zu einer ersten bedeutenden Künstlerin herangereift ist. Sie spielte in Ton und Technik Tschaiowsky's Konzert und Bachs Ciaconna so schön, daß ihr die Wahl von Wieniawski's entsetzlicher „Faust“-Phantasie als letzter Nummer verziehen sein soll. Das Orchester begleitete gewandt und trug durch die „Figaro“-Ouvertüre, Debussy's „Nachmittag eines Fauns“ und die wuchtige „Finlandia“ von Sibelius zum Gelingen des Ganzen bei. — Einen erfreulichen Abschluß des Musikjahres bildete der Lieder- und Duettabend von Hildegard und Stanislaus Kielarski aus Dresden, die auf Bitten der hiesigen Musikfreunde sich bereit finden ließen, eine Erholungsreise um die Welt durch ein Konzert zu unter-

brechen. Sie sangen zunächst Lieder von Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms, im letzten Teil aber — und darauf konzentrirte sich das Interesse der Hörer — Bruchstücke aus „Lohengrin“ (Elsas Traum und die Grälerzählung) und den größeren Teil des ersten Aktes der „Walküre“, von der Stelle „Ein Schwert verhielt mir der Vater“ bis zum Schluß. Da leider die Mitwirkung der Kapelle bei diesem Konzert nicht möglich war, mußte der Unterzeichnete am Klavier versuchen, das fehlende Orchester zu ersetzen.

Dr. Georg Crusen

WIEN: Zwei Bruchstücke aus Debussy's Musik zu d'Annunzio's „Martyrium des heiligen Sebastian“ hat Weingartner mit den Philharmonikern vorgeführt: „Der Lilienhof“ und „Das magische Gemach“. Beide ihren Überschriften gar nicht gemäß: das Wunder der aufblühenden Lilien, auf denen der dem Märtyrertode hingebene Heilige plötzlich zu schweben scheint, denkt man sich heller, ekstatischer, glühender und das magische Gemach wieder unheimlicher, phantastischer, drohender in der Musik, als es die Debussy's ist. Aber sie ist wieder so sublim in ihrer zarten, verhauchenden, in den delikatesten Mischungen schimmernden Klangwelt, so berückend in ihren entmaterialisierten, silberfeinen Tongespinnsten und so seltsam reizvoll in ihrer blassen, vagen, gar nicht konturierten, nur in matten Farben zerfließenden Melodik — besser: ihrem Melodisieren —, daß man sich dieser Musik der allerzartesten und empfindlichsten Nerven doch nicht ganz entziehen kann. Die wenigen, die mit andauernder Ungezogenheit in den allgemeinen Beifall hineinzuweisen, vergessen in ihrer bornierten Robustheit, die sie mit Gesundheit verwechseln, daß eine neue Instrumentalmischung ebenso gut neu schöpferische Inspiration ist, und daß eine aparte Klangfarbe ebenso der Potenz des Tondichters bedarf, wie das brauchbarste Thema; wenn auch das Gerüst der motivischen Erfindung das primäre ist, und wenn auch zugestanden werden mag, daß diese Erfindung in der Debussy'schen Musik diesmal noch anämischer scheint als sonst. Was immer noch kein Grund ist, einen ernsten Meister und einen „apporteur du neuf“ wie den geistvollen Franzosen so respektlos zu behandeln. — Fast das gleiche gilt für die lyrische Musik Gerhard von Keußlers, der mit dem heftig empfindenden, scharf pointierenden, sehr klugen, aber durch Stimmdefekte zu oft in übertreibende Überbetonung verfallenden Alfred Julius Boruttau eine Reihe von Gesängen nach eigenen Dichtungen einem ratlosen Publikum vorführte. Beides, Dichtungen und Musik, drücken einen leidenschaftlichen, vornehmen, eigentümlichen, oft verworrenen, immer fesselnden Menschen aus und wirken doch in ihrer Gesamtheit mit quälender Monotonie. Keußler, geht in seiner Produktion ganz auf den Wegen des Impressionismus; selten, daß er (wie in dem innigen Lied „An Lieschens Wiege“) ein Lied im Sinne Wolfs oder Brahms schafft, daß er — wie in den aparten Landschafts- und Seelenbildern „Schnee“ und „Schweigende Zeugen“ — eine einheitliche Stimmung mit Bestimmtheit festhält und erfüllt. Diese Gesänge,

die den bedeutenden Musiker niemals verleugnen, wirken trotz des intensiv malenden, oft symphonisch komplizierten Klavierparts fast durchweg wie Improvisationen, in denen hie und da eine starke Wendung „endgültig“ ergreift, aber aus deren rezitierender, aufgeregter Monotonie sich nur selten ein Moment löst, der den Eindruck des Zwingenden, des „anders Unmöglichen“, des definitiv Gestalteten hervorruft. Er assoziiert offenbar musikalisch ganz anders, als wir es gewohnt sind, ohne vorläufig die Kraft zu haben, sein „Ungewohntes“ unerbittlich aufzuzwingen. Aber er ist eine so bedeutende Persönlichkeit, daß man noch aller möglichen Dinge von ihm gewärtig sein kann; und vor allem, daß diese Formulierung keine andere Berechtigung hat, als die eines ersten Eindrucks, der vielleicht durch einen zweiten korrigiert werden mag. — Eine merkwürdige Bruckner-Mimicry hat man in Max von Oberleithners Erster Symphonie (F-dur) erlebt, die Nedbal mit seinem famosen Tonkünstlerorchester jüngst gespielt hat; wagnerisierende Übergänge zu Themen, die nicht etwa von Bruckner „entlehnt“ sind, sondern so ganz in seiner Art erfunden, daß man in dem schön klingenden, wohlgefügtten, lebhaft musizierten Werk vergeblich eine Spur vom Wesen seines Komponisten sucht, das damals ganz in dem des Größeren aufgegangen zu sein schien. — Georg Baklanoff, der geistreiche Bariton durch das Festhalten an dramatischen Bruchstücken) mißglückten Konzert-Abend gegeben, der die wunderschönen stimmlichen Qualitäten des Künstlers, seine Noblesse und seine Kultur, freilich aber nicht sein Bestes, die Energie seiner Bildnerkraft als Darsteller, gezeigt hat. Seine Gattin, Lydia Lipkowska von der Petersburger Hofoper, hat eine kleine, helle, manchmal zu Kehllauten neigende Flötenstimme; ganz unbesetzt, ganz instrumental, aber mit der hurtigsten, quirlendsten Koloraturbravour, die man sich denken kann. Außer von der Hempel habe ich so blitzblanke Fiorituren, so perlende Passagen und lustige Triller kaum gehört. Daß das beifallstobende Auditorium hier Kunst und Fertigkeit (zu der nicht minder Talent und Anlage gehört!) verwechselt, und daß diese Art mehr mit Variété als mit den seelischen Dingen der Kunst zu schaffen hat, merken noch immer viel zu wenige. — Gertrude Foerstel hat mit ihrer in der Höhe unirdisch jauchzenden und gleich Silberglocken schwingenden Stimme Arien von Mozart, eine Bachsche Kantate und Orchesterlieder von Mahler, Strauß, Marx und Pfitzner gesungen, die der letzteren ganz besonders schön und mit unvergleichlichen Kopftönen, manches andere nicht ganz frei von Manier und von vergriffenen Tempi. Maria Freund hat sich wieder in ihrer empfundenen Schlichtheit, ihrer ernsten Vornehmheit, ihrem innigen Gefühl und dem kultivierten Geschmack in der Behandlung ihrer weichen, dunklen, immer etwas verhaltenen und gerade dadurch eindrucksvollen Stimme als eine der erlesensten Liedersängerinnen unserer Tage gezeigt. Ein paar neue Erscheinungen zum Schluß; junge Begabungen erfreulicher Art, fast alle im Lied am ausgeprägtesten Originalfreies, warmer Wärme,

dem Willen zu melodischer Echtheit und Eigentümlichkeit, der Gabe guter Charakteristik. Von den einzelnen bei Gelegenheit mehr; für heute nur die Namen: Sie heißen: Egon Kornauth, Walter Klein, Rudolf Bella, Lise Maria Mayer. Und haben ein Gemeinsames: Sie sind alle sehr jung und haben viel Talent. Alles andere hat die Zukunft zu erweisen.

Richard Specht

ZÜRICH: Mitte Dezember feierte der Gemischte Chor Zürich sein 50jähriges Bestehen mit Mahlers Achter Symphonie, deren dreimalige Aufführung für die gesamte Schweiz ein Ereignis von seltener Größe wurde. Bestanden die Chöre (Gemischter Chor, Hausmannscher Privatchor, Männerchor Zürich und Knabenchor) auch nicht aus den traditionellen „tausend“, sondern nur aus etwa 700 Sängern, so darf doch die Ausführung des Werkes eine einfach vollendete genannt werden. Die Leitung befand sich in den Händen Volkmar Andreaes; als Orchester wirkte die ausgezeichnete, verstärkte Tonhallekapelle und als Solisten Künstler ersten Ranges wie Gertrude Foerstel, Tilly Cahnbley-Hinken, Ilona K. Durigo, Minna Weidele, Rudolf Plamandon, Nicola Geisse-Winkel, Wilhelm Fenten. Wie sehr die Stimme durch den freien Vortrag gewinnt, ließ

wieder auf das glänzendste Frau Foerstel erkennen. — Im Konzert zugunsten der Hilfs- und Pensionskasse des Tonhalleorchesters zeichnete sich das „Festliche Präludium“ (op. 61) von Richard Strauß mehr durch einen — für die kleinen Saalverhältnisse — oft geradezu unerträglichen Lärm als durch Erfindung und geschickte Instrumentation aus. Eine Enttäuschung bildete auch das Konzert für Orchester und Klavier (op. 21) von Walter Braunfels, obwohl der Komponist selbst den Klavierpart ausführte. Wo das Konzert dem Hörer nicht Reminiszenzen aus Beethovenschen Klavierkonzerten und Symphoniesätzen aufdrängt, muß er sich mit Passagen in allen Tonarten und ähnlichen inhaltlosen Dingen zufriedengeben. Stürmischen Applaus errang sich wieder die vortreffliche Wiedergabe des „Zarathustra“ von Strauß. — Die Altistin Maria Philippi erfreute durch ihre Mitwirkung im 5. Abonnementskonzert. Auch der in Moskau ansässige Schweizer Pianist Emil Frey gehört zu den alljährlich wiederkehrenden, ihres hiesigen Erfolges sicheren Gästen. Der sehr junge Oliver Denton, der neulich in Zürich ein eigenes Klavierkonzert gab, hinterließ den Eindruck eines ausgezeichneten Technikers, der über viel Grazie und einen feinen Anschlag verfügt. Dr. Berthold Fenigstein

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Bilderteil dieses Heftes ist ganz den Toten gewidmet. Am 12. Februar sind zwanzig Jahre seit dem Tode Hans von Bülows verflossen. Was er der Geschichte der Musik bedeutet, brauchen wir nicht zu betonen. Wir zeigen unsern Lesern eine Abbildung der Bleistiftzeichnung, die C. W. Allers am 1. April 1892, also nicht ganz zwei Jahre vor dem Tod Bülows angefertigt hat. Die lebensvolle Zeichnung scheint einen der Augenblicke wiederzugeben, in denen Bülow im Gespräch seinem gefürchteten Sarkasmus die Zügel schießen ließ. Anschließend hieran bringen wir die Einladung zu der Trauerfeier, die das Philharmonische Orchester, der Philharmonische Chor, die Direktion der Philharmonie und die Konzertdirektion Hermann Wolff am 9. März 1894 in der langjährigen Berliner Wirkungsstätte des Verbliebenen in würdiger Weise veranstalteten.

Amalie Joachim, die unvergleichliche Meisterin des Liedergesanges und vorzügliche Gesangslehrerin, hat am 3. Februar 1899 ihre Augen geschlossen. Im Jahre 1867 fertigte Elisabeth Ney eine lebenswahre Büste der Gattin Joseph Joachims an, den wir in einem früheren Bild, aus der ersten Zeit seiner jungen Ehe zusammen mit seiner Gattin zeigen.

Am 3. Januar d. J. starb in Moskau Raoul Pugno, der wohl den meisten unserer Leser aus seinen mit Ysaye gemeinsam veranstalteten Konzerten her in lebendigem Andenken steht. Wir bringen daher neben einem Porträt des Verstorbenen eine Karikatur von Albel Faivre, die ihn mit dem großen Geiger bei einem Konzert in der Salle Pleyel in Paris vorführt.

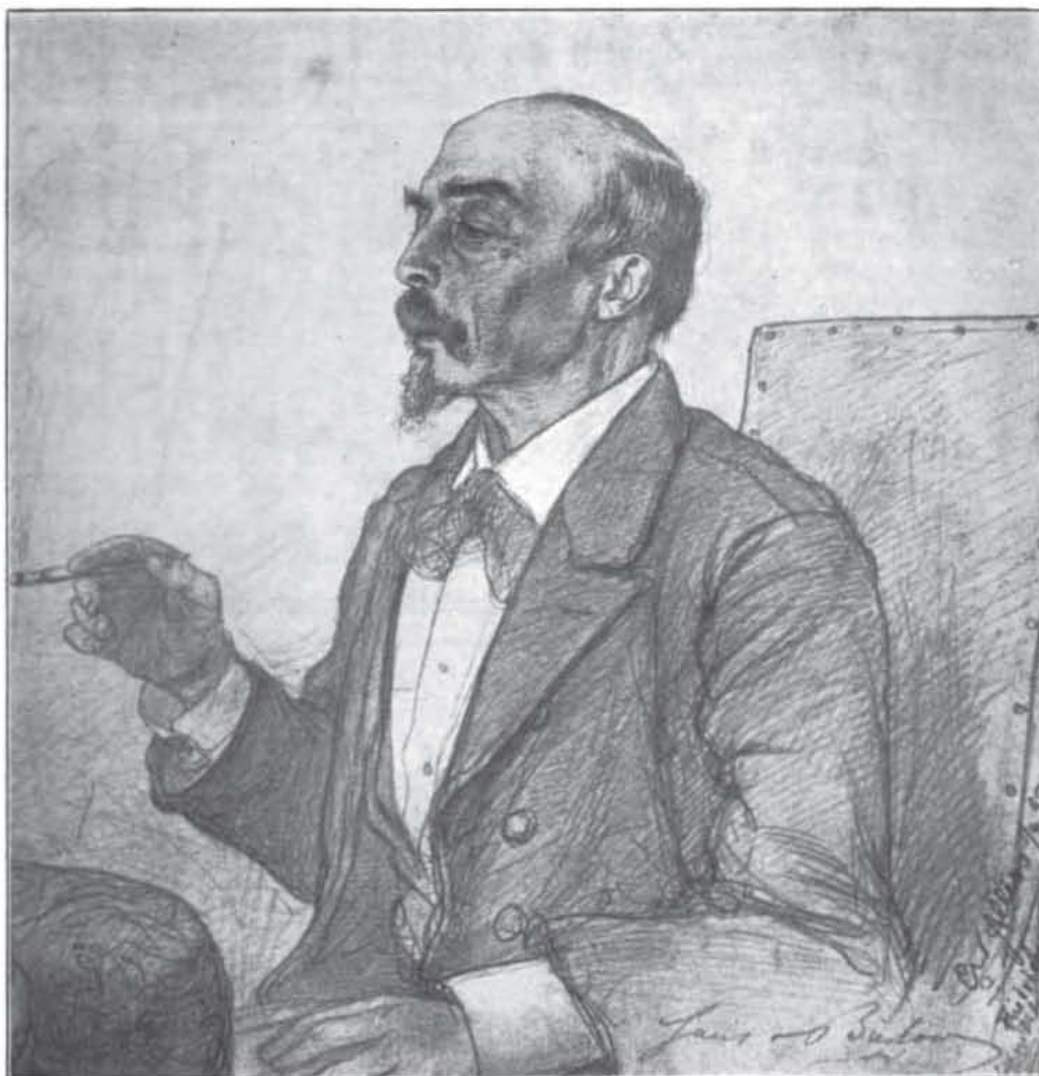
Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückschickt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 10
 Digitized by Google
 UNIVERSITY OF MICHIGAN



HANS VON BÜLOW
† 12. Februar 1894
Bleistiftzeichnung von C. W. Allers

U of M



*Die Unterzeichneten geben sich die Ehre, zu der am
Freitag, den 9. März, Mittags 12 Uhr, im grossen Saale
der Philharmonie stattfindenden Trauerfeier für*

Dr. Hans von Bülow

hiermit ergebenst einzuladen.

Der Philharmonische Chor.

Die Direction der Philharmonie. Das Philharmon. Orchester.

Concertdirection Hermann Wolff.

Berlin, im März 1894.

Gefl. Trauerkleidung.

EINLADUNG ZUR BERLINER TRAUERFEIER FÜR HANS VON BÜLOW





AMALIE JOACHIM
 † 3. Februar 1899
 Marmorbüste von Elisabeth Ney



UoM



JOSEPH UND AMALIE JOACHIM
Photographie 1863





RAOUL PUGNO
† 3. Januar 1914

U of M





YSAYE UND PUGNO
IN DER SALLE PLEYEL IN PARIS
Karikatur von Albel Faivre



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

8. FASCHINGS-HEFT



HEFT 10 · ZWEITES FEBRUAR-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Um dem Scherz eine Stelle zu gönnen, kann kaum irgend-
ein Blatt zu ernsthaft sein.

Schopenhauer

INHALT DES 2. FEBRUAR-HEFTES

RICCARDO ENRICO LAPINI: Otto Lehmann vor Gericht
ALFRED VON EHRMANN: Geigen und Weiber
PAUL RIESENFELD: Musikalische Aphorismen
NEMO DE HAMMONIA: Das Konzertmännlein. Ein Vergangen-
heits- und Zukunftsbild
INKA VON LINPRUN: Lautlose Akustikgraphie
ETHEL NOTTINGHAM: Der Besuch bei Brahms
WILLY VON MOELLENDORFF: Aus Frosch- und Vogel-
perspektive. Gedanken eines Schaffenden. IV.
HAMMO DE NEMONIA: Programmwürfe für musikalische
Kubisten, Futuristen und Neo-Expressionisten

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften
BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Otto Steinhagen, Rudolf Cahn-Speyer, Arno Nadel, Franz
Dubitzky, Carl Rorich, Emil Thilo, F. A. Geißler, Walter
Dahms, Max Burkhardt, Carl Robert Blum, Wilhelm Altmann
KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Breslau, Budapest, Dresden,
Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Graz, Hamburg, Köln,
Königsberg i. P., Kopenhagen, Leipzig, Magdeburg, Mannheim,
München, Paris, Prag, Stockholm, Straßburg i. E., Tiflis, Wien,
Wiesbaden
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN
KUNSTBEILAGEN: Karikaturen von Hans Lindloff: Enrico
Caruso, Jan Kubelik, Ruggiero Leoncavallo, Johannes Mes-
schaert, Siegfried Ochs, Ignaz Paderewski, Xaver Scharwenka,
Ernst von Schuch, Fritz Steinbach
NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Humoristika, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus
dem Verlag
ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

OTTO LEHMANN VOR GERICHT

VON RICCARDO ENRICO LAPINI

Der Vorsitzende (blättert mürrisch in den Akten): „Heißen?“

Der Angeklagte (zuckt mit den Achseln): „In mein'n Etablissemang Carlo Constantini. Sonst mit 'n Vornam'n wie Bismarch unn mit 'n Zuname'n wie Sie, Herr Gerichtsrat.“

Vorsitzender (streng): „Unterlassen Sie derartige Scherze.“ — (Unwirsch): „Geboren?“

Angeklagter (mit einer höflichen Verbeugung): „Jawohl.“

Vorsitzender (schlägt mit der Faust auf den Tisch, schreiend): „Wann?!“

Angeklagter (zuckt wiederum mit den Achseln): „Nachmittags. Zwischen Viere unn Achte; 's kann ooch halb Neine jewor'n sinn.“

Vorsitzender (krebsrot vor Wut, mit überschnappender Stimme): „An welchem Tage?!“

Angeklagter (harmlos): „Dunnerschdach.“

Vorsitzender (sinkt, nach Luft schnappend, in seinen Sessel zurück).

Angeklagter (besieht sich seine Fingernägel).

Vorsitzender (sich langsam erholend, tonlos): „Was sind Sie?“

Angeklagter (trübselig): „Verheirat'.“

Vorsitzender (erregt): „Jetzt ist es aber aus mit meiner Geduld! Verstehen Sie mich?!“ (Schroff): „Haben Sie Eltern?“

Angeklagter (gemütlich): „Ha'm Sie keene?“

(Der Vorsitzende springt auf, das Gericht zieht sich zur Beratung zurück. Es wird eine Ungebührstrafe in Höhe von 100 Mark über den Angeklagten verhängt. Alsdann verliest der Vorsitzende die Personalien aus den Akten.)

Vorsitzender: „Sie sind also Besitzer des Lichtspieltheaters in der P-Straße No. 00 und daselbst zugleich als Klavierspieler während der Vorstellungen tätig?“

Angeklagter (stolz): „Jawoll, ick bin Künstler.“

Ein Beisitzer (brummt leise): „Netter Künstler.“

Angeklagter (mit einer verächtlichen Kopfbewegung): „Wenn Sie sonne Erfolge bei de Mächens hätt'n als wie icke —“

Vorsitzender (unterbrechend): „Halten Sie Ihren Mund. Sonst lasse ich Sie sofort abführen und drei Tage einsperren. — Ich frage Sie nun: Bekennen Sie sich schuldig, widerrechtliche Aufführungen von geschützten Tonwerken veranstaltet und geschützte Melodien Ihren Arbeiten widerrechtlich zugrunde gelegt zu haben?“

Angeklagter: „Mein'n Mund halten soll ick, unn reden soll ick ooch, na mein'swejen. Awwer schuldig bekenn'n kann ick mir nu doch nich.“

Vorsitzender: „Dann schildern Sie uns mal im Zusammenhange Ihre ‚künstlerische‘ Tätigkeit.“

Angeklagter (bereitwillig): „Mach' ick. Also wat soll ick Ihn'n sagen, die Sache is ganz einfach. Ick ha' 'n Stiefvata jeha't, der war Keenig-liche Beamta, — Kulissenschieba bei Hülsen. Dadrum bin ick nu ooch öfta hinjekomm', unn da ha' 'ck mir die Stücke von Wagnern anjeheert. Na, — verstanden hat mer ja nu freilich nischt dadervon, wat die Leite uff de Bihne gesung' ha'm, awwer hibsch warsch doch imma. Wie se nu in Rheinjold sonne Burch uffjestellt ha'm, da ha' 'ck partuh jemeent, det 's de Hohenzollernburch; mei' Stiefvata hat mer awwer jesacht, det wär' de Walhalla bei Minchen, unn wenn se da in de Versenkung sonne weechlichen Akkorde bliesen, denn däten die hier o'm imma von de Walhalla red'n. Na unn nu späta bei Siechfriedn, da ha' 'ck jemurken, dat allemal, wenn Siechfried uff de Bihne kommt, eena da unten feste losleecht unn uff Deiwel komm' raus bläst:



Da-dumm-da-dumm-da-da-dumm.“

Vorsitzender (ungeduldig): „Bleiben Sie bei der Sache und fassen Sie sich kürzer.“

Angeklagter: „Na, ick wollte Ihn'n ja man bloß erscht 'n bicken erklär'n, wie det nu so bei Wagnern zujeht, damit Se mir vasteh'n, wenn ick Ihn'n hier sage, dat ick beeh-a-beeh uff die dufte Idee jekomm' bin, Wagnersch Prinzip'chen uff'n Kientopp zu iewatrag'n. (Hält inne und schaut sich stolz um. Die Gerichtspersonen bemühen sich vergeblich, ihre Heiterkeit zu verbergen, und vom Zuschauerraum her vernimmt man ganz merkwürdige Laute.)

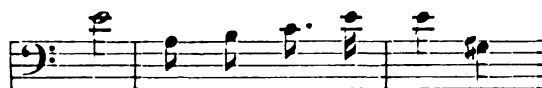
Vorsitzender (wider Willen in fast wohlwollendem Tone): „Angeklagter, das mit den Wagnerschen Prinzipien im Kientopp ist mir noch nicht ganz verständlich. Sagen Sie mal, wie haben Sie das denn eigentlich gemacht? Es muß doch ziemlich schwer sein, diese Prinzipien so ohne weiteres auf den Kientopp zu übertragen?“

Angeklagter: „Nee, jarnich. Bloß ick hawwe det natierlich 'n bicken schlauer anjefang'n wie Wagner. Seh'n Se, wenn Se so in de Oper sitz'n, unn die Leite uff de Bihne sing'n unn sing'n, unn Sie vastehn nischt, denn nitzt Ihn'n det jarnischt, dat imma diesel'm Stell'n in de Musik wiedakehr'n, wenn Ihn'n keena nich erklärt, wat nu sonne Stelle eejentlich bedeit'n soll. Jetz', wo die fein'n Leite det allens wiss'n, unn wo 's in de Projrammbicha steht, da is det ja nu natier-

lich bedeutend andersch, awwer frieha war det e'm nich so, un dadrum is ooch Wagner frieha nich verstand'n wor'n."

Vorsitzender (jovial): „Na ja, das leuchtet mir ein. Aber wie machen Sie es denn nun, daß Ihre ‚Stellen‘, wie Sie sich ausdrücken, von jedermann gleich verstanden werden?“

Angeklagter: „Det 's ja nu jrade der kitzliche Punkt, weswegen Se mir anjeklagt ha'm. Ick nehme nur solchene Stell'n, wo jeda Affe kennt, unn wo ick genau weeß, dat meine Kundschaft, wat eene hochgebill'te unn hochvornehme Kundschaft is, mir vasteht. Zum Bleistift: Da find't een Jraf in 'n Buduahr von seine Jattin een'n vawaist'n Sockenhalta, prima amerikan'sche Kwalliteh, und hält 'n seine Jattin vor de Neese. Die is ganz perplex unn macht bloß mit die eene la mäng sonne aristokrat'sche abweisende Bewegung. Na, da spiel ick nu aus 'n Lohenjrin:



Nie sollst du mich be - fra - gen!

Der Jraf türmt denn ooch jleich zu sei'm Freinde unn besticht dem sei'n Kammadiena. Awwer der and're Jraf is, wie mer späta erfährt, nich der Richt'je. Deswegen spiel' ick



Du hast ja kei - ne Ah - nung.

Schließlich komm's raus, dat der Sockenhalta eena von zween is, wo die Jräfín for ihr'n Jrafen zum Jeburtstach sticken wollte. Denn spiel' ick nu als vasehnlichen Schluß



Im Lie - bes - fal - le, da sind sie al - le so 'n biß -



chen tral - la - la - la - la - la - la - la - la - la."

(Er will weitersprechen, aber minutenlanges Gelächter unterbricht ihn. Als es ruhiger geworden ist, fährt er sehr ärgerlich fort): „Ick weeß jarnich, wat die Vabrecha da hint'n zu lach'n ha'm, unn ick ersuche dem Herrn Vorsitzenden, for Uffrechtahaltung der Ordnung zu sorjen. Det Stick, wovon ick hier rede, is jarnich lächalich, unn die Sache hätte ja im

iewrijen mechtig brenzlich wer'n kenn'n. Wer 't jeseh'n hat, der weebß, dat der Jraf beinah' sein' Freind unn seine Jräfín erschoss'n hätte, genau wie kürzlich in — in — na, Se wissen schon.“

Vorsitzender: „Bleiben wir bei der Hauptsache. Die Wagnerschen Werke sind ja jetzt frei. Aber Kompositionen wie ‚Du hast ja keine Ahnung‘ und ‚Im Liebesfalle‘ hätten Sie ohne Genehmigung nicht aufführen dürfen. Außerdem hätten Sie sich nicht weigern sollen, an die Gesellschaft deutscher Musikfabrikanten mit beschränkter Begabung die nachträglich geforderte Tantieme in Höhe von Mk. 0.37 zu zahlen. Äußern Sie sich nunmehr noch zu dem Fall Limburger-Dreiödschopser.“

Angeklagter: „Meinswejen. Awwer eejentlich steht doch det allens schon in de Akten. Na also: Eene olle, dicke, schrumplichte Witwe mit ville Jeld hatte sich 'n doofen, halbvahungerten Jingling jekapert unn den Dussel vor'n Traualtar jeschleift. Daderzu ha' 'ck abwechselnd jespielt

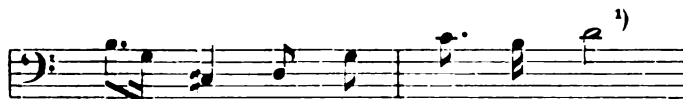


Wir win - den dir den Jung - fern - kranz



Ach du mein Pus - sel - chen, du klei - nes

und



Paul - chen, küß' mich hin - ter's Ohr.“

Vorsitzender: „Stimmt. Sie haben aber nun nicht nur geschützte Kompositionen aufgeführt, sondern Sie haben auch geschützte Melodien zu neuen, selbständigen Tonwerken verarbeitet, haben diese alsdann niedergeschrieben und schließlich die Niederschriften an andere Kinobesitzer verliehen.“

Angeklagter: „Na ja, die Andern ha'm e'm nich so ville Bejawung for die Wagnerschen Prinzip'chen als wie ick unn sinn deswejen uff mir anjewiesen.“

Vorsitzender: „Mag sein. Nun sagen Sie mir nur noch eins: Wie haben Sie denn überhaupt die Fähigkeit erworben, ganz heterogene Melodien und Motive je nach den Erfordernissen des kinemato-

¹⁾ Hier täuscht den Angeklagten sein musikalisches Gedächtnis. (Sollte er an den „Tristan“ gedacht haben?)

graphischen Bildes zusammenzustellen und zu einem musikalischen Ganzen zu vereinigen?“

Angeklagter: „Det 's Sache der Bejawung, Herr Jerichtsrat. Iewrijens bin ick ooch een halwet Jahr uff de Mozartakademie, drei Emm pro Monat, jejang'n, um jewissamaßen 'n letzten Schliff zu kriejen.“

Vorsitzender: „Soso. Na, nun setzen Sie sich mal. Wir treten jetzt in die Beweisaufnahme ein. Zeuge Böllicke.“

Böllicke (vom Gerichtsdienner in den Saal geschoben): „Oochenblick.“ (Prüft den Sitz seiner Krawatte, verschluckt den Rest einer Schmalzstulle und fährt mit dem linken Ärmel über Mund und Nase): „So, jetz' kann's losjeh'n.“

Vorsitzender: „Sie haben von dem Angeklagten Lehmann Notenmaterial zur Illustration kinematographischer Bilder erhalten?“

Böllicke (lacht gereizt): „Ee'mal unn nie wieda. Kann ick Ihn'n schwer'n. Alleene soll der mir nich in de Quere komm', der Bruda. Jefoppt hat a mir, unn ick Dussel spendier' ihm noch 'ne Weiße mit Strippe.“ (Tritt näher): „Also sonne Frechheit, ick leje los uff meine Drahtkommode, unn janz pletzlich uff ee'mal sacht der Blaue bei de Diere, er wird mir uffschrei'm, unn ick wer' 'n Strafmandat kriejen. Die Stelle, wo ick jrade spielte, war: ‚Kinder, schon die Betten‘. Wer'n Se ja alle kenn'. Also wat sagen Se nu da zu, red't sich nachher der Bruda Lehmann raus, ick hätte zu langsam jespielt, die Stelle wär' daderfor jemeent, wo die Beeden in den Sticke noch 'n bisken bummeln jeh'n woll'n, unn nich, wo se sichs andersch iewalejt ha'm. Det 's ja nu Mumpitz. Na, unn freijesprochen bin ick ja nu ooch. Bloß, det eene kann ick Ihn'n sagen, wenn ick den Lehmann mal in'n Jrunewald alleene bejejne...“

Vorsitzender (unterbrechend): „Setzen Sie sich. Zeuge Malachowski.“

Angeklagter (erhebt sich): „Ick wollte man wenigstens uff een'n wicht'jen Punkt uffmerksam mach'n: Wo die Beeden sichs andersch iewalejt ha'm, da steht in meine Notenrolle ausdricklich der Schlager ‚Männer, hak' mir mal die Taille auf‘. Da dät' doch nu det andre Kupleh jarnich passen. So duss'lig bin ick schon nich.“

Vorsitzender: „Zeuge Malachowski.“ (Der Zeuge tritt vor.) „Auch Sie haben Notenmaterial von dem Angeklagten erhalten?“

Malachowski: „Eejentlich nich. Anjeboten hat er mir. Awwer det war nischt for unsre Jejend. Ick spiel 'n paar neie Op'rettenschlaga, mache bei die tragischen Hehepunkte 'n Tremolo, bei 'n Sturz von 'ne Bricke oda von 'n Dache 'n Jlissando mit 'n Daum', unn bei schwumm'rige Knutschbilda mit Mondschein dudl' ick so'n bisken in de Mitte vons Pianino, weita braucht meine Kundschaft nischt. Somit ha 'ck den Lehmann 'rausjeschmissen.“

Vorsitzender: „Zeuge von Berlowitsch!“

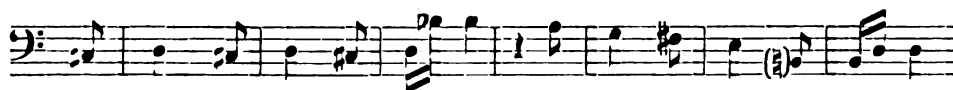
Berlowitsch: „Bitte sehr.“

Vorsitzender: „In welchen Beziehungen standen Sie zu dem Angeklagten?“

Berlowitsch: „In gar keinen. Der Mann kam ungebeten in mein Bureau. Ich habe mir seine Manuskripte in mein Privatkontor bringen lassen, habe sie durchgesehen und mir einiges Witzige daraus notiert. Dann habe ich dem Mann durch meinen Hausdiener bedeuten lassen, daß er sich trollen möge, und daß ich etwaige weiteren Besuche als Hausfriedensbruch betrachten würde.“

Vorsitzender: „Sie haben also jedenfalls die Manuskripte des Angeklagten bei Aufführungen benutzt?“

Berlowitsch: „Nein, ich habe nur einige ihnen zugrunde liegenden Ideen verwertet. Und das ist ja in jedem Falle gesetzlich gestattet. Im übrigen bitte ich, mein Lichtspieltheater nicht mit den gewöhnlichen Kinos zu verwechseln. Die zahlungsfähigen Leute suchen in einem Kino etwas wesentlich anderes als die ärmere Bevölkerung, und während z. B. im Norden oder Osten Berlins eine Kinotragödie die Zuschauer im tiefsten Innern erschüttert, hat sie erfahrungsgemäß im Westen Berlins regelmäßig einen Heiterkeitserfolg. Ich suche deshalb die humoristisch-parodistische Wirkung zu erhöhen und zu vertiefen. Bei blutigen Eifersuchtstragödien z. B. ist besonders die folgende Melodie beliebt:



ich wollte nur kurz andeuten, daß die musikalischen Interpretationen in meinem Theater nichts mit den primitiven Machenschaften des Angeklagten gemeinsam haben.“

Vorsitzender (zum Verteidiger, der natürlich Jacobsohn heißt): „Ich glaube, wir können auf die weiteren Zeugen verzichten?“

Jacobsohn (der inzwischen einen Schriftsatz in einer anderen Sache angefertigt hat, nervös): „Gern. Aber die Sachverständigen müssen schon noch vernommen werden.“

Vorsitzender: „Ich bin anderer Ansicht. Aber wie Sie wollen. Der Herr erste Sachverständige.“

Erster Sachverständiger (leise zu seinem Kompagnon): Haben wir 'n Auftrag? Viertelseite wenigstens?“

Kompagnon (fast unmerklich): Bis jetzt noch nicht.“

Vorsitzender: „Also, Herr Sachverständiger?“

Erster Sachverständiger: „Rechtswidrige Aufführungen geschützter Werke sind dem Angeklagten, wie man mir sagt, nicht nachgewiesen; vielmehr hat Lehmann nur zitiert; und Zitate, auch längere, sind ja, wie ich höre, gesetzlich erlaubt. Andererseits hat er aber geschützte Melodien ohne Befugnis den von ihm komponierten musikalischen Illustrationen zugrunde gelegt, wie mir gesagt wurde. Immerhin ist es, wie mir von anderer Seite mitgeteilt wird, fraglich, ob diese angeblich selbständigen Kompositionen mehr als Zitatensammlungen sind. Im schlimmsten Falle handelt es sich um einige Entgleisungen, die dem Angeklagten nicht passiert wären, wenn er aus meiner Zeitung gelernt hätte, wie man innerhalb der gesetzlichen Grenzen recht wohl seine kommerziellen Ideen durchführen kann.“

Vorsitzender (gähmend): „Der zweite Herr der zweite Sachverständige.“

Zweiter Sachverständiger (grüßt leutselig nach allen Seiten; alsdann mit Pathos): „Meine Herren, der Angeklagte ist ein Idealist wie ich. Zudem ist er Mitglied unseres erlauchten Vereins. Schon deshalb kann ich dafür bürgen, daß er nicht das Bewußtsein der Rechtswidrigkeit gehabt hat. Meine Herren, ich bin zwar nicht juristisch und philosophisch gebildet. Aber (bedeutungsvoll an die Bauchwand tippend) mein Gefühl sagt mir: Solange wir nicht das Gefühl der Rechtswidrigkeit haben, so lange können wir machen, was wir wollen. (Blickt sich im Saale um.) Sollten meine lieben Freunde, wertgeschätzten Kollegen und hohen Gönner anderer Ansicht sein, so erkläre ich schon jetzt, daß ich hier ein Amt und keine Meinung habe. (Sichtlich erleichtert): Mahlzeit, meine Herren, Mahlzeit, Mahlzeit.“

Vorsitzender: „Der nächste Herr.“

Dritter Sachverständiger: „Ich kann leider gar keine Meinung äußern, weil mich die Sache absolut nichts angeht und ich deshalb überhaupt nicht zugehört habe. Der Angeklagte zählt weder zu meinen Freunden noch zu meinen Feinden, er ist auch an meinem Unternehmen in keiner Weise geschäftlich beteiligt, ich kenne ihn gar nicht und verspüre keine Neigung, mich mit ihm zu beschäftigen. Also fragen Sie bitte sonst wen. Adieu.“ (Zündet sich im Gehen eine Zigarette an.)

Vorsitzender: „Der letzte Sachverständige.“

Vierter Sachverständiger: „Hoher Gerichtshof, ich versichere ganz ergebenst, daß ich völlig objektiv bin. Wie gesagt, völlig objektiv, in jeder Hinsicht objektiv. Um nun aber nicht subjektiv zu erscheinen, möchte ich in subjektiver Hinsicht bemerken, daß die Objektivität meines Urteils an Objektivität gewinnen würde (verzeihen Sie, wenn ich mich streng logisch äußere), sofern ich mich zunächst mit einigen mir nahestehenden Personen und natürlich auch mit dem Verleger meines Blattes besprechen könnte. Ich bitte deshalb um Vertagung. Sollten Sie diese ergebene Bitte mir nicht zu erfüllen in der geschätzten Lage sein und somit auf mein Votum zu verzichten geruhen, so gestatte ich mir, Ihnen hierfür schon im voraus meinen herzlichsten Dank abzustatten.“

Vorsitzender (während er den inzwischen schriftlich fixierten Urteilstenor dem nächsten Beisitzer zur Unterschrift überreicht): „Ich schließe nunmehr die Beweisaufnahme. Der Herr Staatsanwalt hat das Wort.“

Staatsanwalt (rührt sich nicht).

Vorsitzender (überlaut): „Der Herr Staatsanwalt hat das Wort.“

Staatsanwalt (erhebt sich mißmutig; in schläfrigem Tone): „Ich halte den Angeklagten des schweren Einbruchs für völlig überführt, denn ...“

Vorsitzender (spricht leise und eindringlich auf den Staatsanwalt ein).

Staatsanwalt (fortfahrend): „... denn es ist ein schwerer Einbruch in die ... in die Rechtssphäre anderer Komponisten, wenn man sich geschützte Melodien in der einen oder anderen Weise zu eigen macht und sie in dieser oder jener Weise verwertet. Ich beantrage deshalb einen Monat Gefängnis, außerdem 1000 Mark Geldstrafe.“

Vorsitzender: „Der Herr Verteidiger hat das Wort.“

Jacobsohn (schnellt empor): „Ich beantrage Freispruch meines Klienten. Er ist völlig unschuldig. Außerdem ist ihm nischts bewiesen. Und endlich reichen auch die Beweise nicht aus. (Versenkt die Daumen in die Westentaschen.) Beethoven, Wagner und andere haben unzählige Male Melodien gestohlen und unrechtmäßig in ihren Kompositionen verwandt. Otto Lehmann macht so 'was nicht. (Schmunzelnd): Nu, Spaß, wenn er's schon jemacht hätte. — Also ich wiederhole, der Angeklagte muß freigesprochen werden. (Reibt sich mit dem ersten und zweiten Finger seiner Linken die Nasenspitze und setzt sich umständlich.)

Angeklagter (zu seinem Verteidiger): „Det's allens?“

Jacobsohn (leise, verächtlich): „Wollen Se noch mehr? Soll ich mer e Bein ausreißen, soll ich mer ruinieren, meinen Kehlkopf ruinieren wegen Ihre paar Kröten? Haben Se mer vielleicht 'n Extrahonorar anboten?“

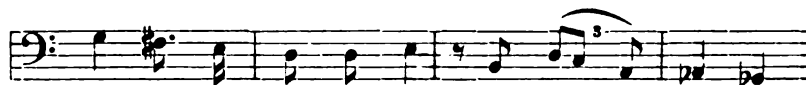
Vorsitzender: „Angeklagter, haben Sie noch etwas zu sagen?“

Angeklagter (empört): „Ob ick noch wat . . . ?“ (Läßt den Kopf sinken): „Nitzt ja doch nischt.“ (In jäher Aufwallung): „Rutscht mer 'n Buckel 'runter, alle mit'nander.“ (Schluchzt plötzlich laut auf, hält aber ebenso plötzlich inne und murmelt trotzig): „Nu jrade nich.“

(Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück. Nach drei Stunden betritt es wieder den Saal.)

Vorsitzender: „Der Kinematographentheaterinhaber und Klavierspieler Otto Lehmann wird von der gegen ihn erhobenen Anklage freigesprochen, die Kosten werden der Staatskasse auferlegt. Dessen ungeachtet, hinwiederum und andererseits wird er jedoch wegen Ungebühr vor Gericht in eine sofort zu vollstreckende Haftstrafe von drei Tagen genommen, zusätzlich der bereits früher gegen ihn erkannten Ordnungsstrafe in Höhe von 100 Mk. Ich schließe die Verhandlung.“

Angeklagter (leise vor sich hin): „Na wartet man! Nächste Woche laß ick 'n Gerichts-drama ableiern, unn wenn der Direkter vons Janze mit seine Scherjen in'n Saal kommt, denn spiel ick



Heil, dem Ba - jaz - zo Heil, und sei - ner Ban - de."

Vorsitzender (wendet sich im Gehen empört um): „Hat je ...?!“

**Angeklagter (winkt mit der flach gestreckten Linken): „Adjeeh! Adjeeh, Herr
_erichtsrat! Wiedaseh'n!“**

GEIGEN UND WEIBER

VON ALFRED VON EHRMANN IN WIEN

„Il Violino“ sagt der Welsche,
„Le Violon“ nennt's der Franzos.
Daß man so das Genus fälsche,
Wundert unsereinen groß.

Uns erscheint die Violine
Immer nur als eine Frau.
Zeigt sich doch das Feminine
Schon in ihrem Körperbau.

Schlank der Hals, das Köpfchen zierlich,
Sanftgeschwellt der Busen — und
Etwas breiter, wie natürlich,
(Nicht zu breit!) das Hüftenrund.

Ringsherum so niedlich plastisch
Und so angenehm konvex!
Wem bewiese das nicht drastisch,
Daß die kleine braune Hex'

(Bis auf manches . . . zum Exempel
Bis auf die — wie nenn' ich's nur? —
Doppeltüre zu dem Tempel
Ihrer heimlichsten Natur),

Daß, behaupt ich, diese braune
Hexe voller süßer List,
Trotz der sonderbaren Laune
Der zwei *f*, ein Weibchen ist!

Auch in diesem Sinne weiblich,
Weil entsetzlich kapriziös,
Ewig wechselnd, unausbleiblich
Schwankend zwischen gut und böß.

Heut mit leisem Wonnebeben
Unsrer verbenden Gewalt
Rückhaltlos dahingegeben,
Morgen karg, verstockt und kalt,

In sonoren Hochzeitsfeiern
Heute uns als süße Braut,
Schon entblößt von allen Schleiern,
Lächelnd, weinend angetraut —

Dann auf einmal wieder spröde,
Voller Trotz und voller Stolz,
Oder unbegreiflich blöde,
Dumm und stumm, ein Ding aus Holz . . .

Geigen sind wie Frauenzimmer,
Halten uns nicht immer still,
Und sie wollen grad nicht immer,
Wann grad unsereiner will.

Unserm heftigsten Begehren
Widersetzen sie sich oft.
Sie versagen und gewähren
Ursachlos und unverhofft.

(Kosmische Besonderheiten
Laufen freilich nebenher,
Denn es folgen den Gezeiten
Geigen, Weiber, Mond und Meer.)

Und doch ist das tiefste Sehnen
Aller Geigen, aller Frau,
An die Schulter sich zu lehnen
Einem, dem sie ganz vertraun.

Einem, dessen treues Werben
Jahrelange sie umgibt,
Sanft im Arme hinzusterben:
„Tu mit mir, was dir beliebt!“

Als besiegte Siegerinnen
Ihrer Niederlage froh . . .
Geigen streichen, Weiber minnen:
Wunderbares Quiproquo!

MUSIKALISCHE APHORISMEN

VON PAUL RIESENFELD IN Breslau

Viele Leute, die ich Kunstphilister nennen möchte, verlangen von einem Kunstwerk nichts anderes, als daß es Hand und Fuß habe. Es gibt aber noch wichtigere, nämlich für die Lebensfähigkeit eines jeden Organismus ganz unentbehrliche Körperteile: Herz und Kopf. Die Musik wendet sich ebenso an das Herz (die Gefühle) wie an den Kopf (den Intellekt).

Wer sich in der Oper und im Konzert nur amüsieren will, der möge bedenken, daß die ersten vier Schriftzeichen des Wortes „amusement“ dieselben sind wie in dem Wort „amüsisch“, d. h. von den Musen verlassen, kunstlos.

Im Reiche der Töne herrscht autokratische Verfassung. Nicht die Abgeordneten Hinz und Kunz sind Gesetzgeber, sondern der Wille des Komponisten diktiert dem wilden, schwarzen Volke der Noten die ästhetischen Gesetze nach dem Grundsatz „Viel Notenköpfe und ein Sinn“. Wer Land und Leute eines solchen Kunstmonarchen beurteilen will, der beherzige zweierlei: erstens, daß Gedanken zollfrei sind und in großen Mengen ungestraft über die Grenze gebracht werden können, — zweitens, daß man wegen Majestätsbeleidigung des Landes verwiesen zu werden verdient, wenn der Reisepaß die unduldsamen, eines Gastes im fremden Lande nicht würdigen Worte „Der Künstler soll“ enthält. Zunächst soll einmal der Reisende etwas sehr Wichtiges wollen, nämlich sich bemühen zu verstehen, was der Künstler will.

Das Schöne ist nicht immer schön. Schöner als das Schöne kann das Häßliche sein. In einer Meute von Bulldoggen ist die häßlichste sicherlich die schönste, d. h. die rassigste, persönlichste, charakter- und wertvollste. Wenn man diese nützliche Ästhetik überspannt, kommt man freilich — auf den Hund. Unlängst sah ich zwei Bulldoggen, eine „schöne“ und eine „häßliche“, des Weges kommen; die schöne wurde von vielen Leuten liebevoll betrachtet, von einigen sogar gestreichelt und gefüttert, die häßliche wurde mit dem Zornesruf „Pfui, du garstiges Biest“ verscheucht. Da fiel mir der Satz ein, den Edmond de Goncourt, der ältere von den beiden gottbegnadet feinsinnigen Brüdern, einmal resigniert geschrieben hat: „Schön ist alles, wogegen der Philister eine instinktive Abneigung hat.“

Auf die Frage, ob es eine Seele gäbe, hat Virchow einmal die unleidlich materialistische Antwort erteilt: „Eine Seele habe ich noch nie unter meinem Seziermesser gehabt.“ Wenn ein Kritiker bei der Sektion eines musikalischen Organismus keine Seele findet, darf er dem Tonkörper getrost einen Totenschein ausstellen und auch seinem Schöpfer raten, sich begraben zu lassen. Das kritische Seziermesser sei rein, scharf und stählern, aber kein Beck-Messer.

Pythagoras war der Begründer einer mathematisch-physikalischen Tonlehre; und seine Mystik führte alles in der Welt auf Zahl und Harmonie zurück. Noch in viel späteren Zeiten bildete die Musik mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie das „Quadrivium“ in den sieben freien Künsten. An ihre Nachbarschaft mit den rechnenden und berechnenden Wissenschaften mußte ich erst unlängst wieder denken, beim Hören von Regers op. 127, einem Erzeugnis der Tonarithmetik, der musikalischen Geometrie. Doch das pythagoräische Verhältnis von Zahl und Harmonie hat sich hier in ein Verhältnis von Zahl und Disharmonie verwandelt. Und das „pythagoräische Schweigen“ ist durch die Redseligkeit mehrerer tausend Orgelzungen ersetzt.

Es gibt Melodien, die sofort im Ohre haften; der Weg zur Seele ist ihnen zu weit. Da sie auf diesem Wege lebensunfähig zusammenbrechen würden, nehmen sie mit dem Aufenthalt im Gehör vorlieb. Es sind falsche Perlen in der Ohrmuschel.

Sage mir, wie du mit Bach umgehst, und ich will dir sagen, wer unter den Musikalischen du bist. Von allen großen und als „klassisch“ anerkannten Komponisten ist Bach am wenigsten Melodiker im üblichen Sinne. Darum ist er bei Dilettanten nicht so beliebt wie z. B. Haydn, Beethoven oder Schumann. Haben Sie schon einmal jemanden auf dem Wege vom Konzert ins Café Bachsche Themen summen oder pfeifen hören? Man summt und pfeift Wagner, Weber, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Verdi, Gounod, Offenbach u. v. a., noch lieber Lehar, Fall und Gilbert, aber nicht Bach. Diese Tatsache erinnert mich an eine Behauptung des Musikhistorikers J. N. Forkel aus dem Jahre 1802: „Melodien, die von jedermann sogleich nachgesungen werden können, sind von der gemeinsten Art.“ Das ist natürlich eine starke Übertreibung, doch wie jede Übertreibung, mit der man etwas in auffälliger Weise durchsetzen will, enthält auch diese mehr als bloß ein Körnchen Wahrheit. Man sammle solche Körnchen und backe daraus den Dilettanten der Ästhetik ihr tägliches Brot.

Die Kunstphilister spielen so oft „die gute alte Zeit“ der musikalischen Altvordern wehmütig und ironisch gegen die modernen Geister aus. Als ob die jüngste Vergangenheit keine Genies hervorgebracht hätte! Wagner hat bis 1883, Liszt noch drei Jahre länger gelebt, Brahms — ein „Klassiker“ wie die Altvordern — und Bruckner sind 1896 und Wolfist (körperlich) gar erst 1903 gestorben.¹⁾ Eine der genialsten Opern aller Zeiten und Völker, Verdi's „Falstaff“, stammt aus dem Jahre 1893. Von den Zeitgenossen, die noch nicht geschichtlich zu beurteilen und überdies noch entwicklungsfähig sind, will ich nicht reden. Doch selbst wenn unter ihnen kein Genie sein sollte, darf man die gerechte Frage stellen: Muß denn jedes Jahrzehnt ein Genie hervorbringen und hat denn in der „guten alten Zeit“ jedes Jahrzehnt ein Genie geboren? Kam aber einmal „ein Prinz aus Genieland“ seines steilen Weges und begehrte Einlaß bei euch, so wieset ihr ihn barsch ab oder nahmet ihn unfreundlich auf, um bald darauf irgendeinem Schnorrer bereitwillig die Tür zu öffnen und mit liebenswürdiger Operettenmiene den Wirt zu spielen. Die Landstreicher aus den Niederungen der Kunst erquicktet ihr, während ihr die hoffnungsvoll ins Tal kommenden Bergwanderer und Sonnensucher darben ließet. Für die allein selig machenden Glücksspender hieltet und haltet ihr die mit dem Altersstaub der Vergangenheit behafteten Meister, aber von den mit dem Pilgerstaub und dem Schweiß der Edlen bedeckten Reisenden durch künstlerisches Neuland wollt ihr nichts wissen. Den Prinzen aus Genieland lacht ihr höhnisch aus, die Dollarprinzessin, seine Gattin in morganatischer Ehe, lacht ihr holdselig an.

Man hört zuweilen fragen, wer größer sei: Beethoven oder Wagner, Mozart oder Schubert, Bach oder Brahms? Solche Fragen zeugen für den Mangel an Erkenntnis, daß das tertium comparationis hier gerade im Unvergleichlichen liegt. Für das „höchste Glück der Erdenkinder“ erklärt Goethe „die Persönlichkeit“. Das Persönliche ist individuell, also „unteilbar“ (bei wörtlicher Übersetzung des Fremdworts). Was unteilbar in Beethovens Wesensart ist, kann natürlich weder mit Wagners noch mit irgend eines andern Großen Eigenart geteilt werden; sonst wäre es eben nicht individuell (unteilbar), nicht persönlich, nicht groß, nicht höchstes Glück der Erdenkinder. Deshalb haben jene Fragen denselben Unwert wie die bekannte Scherzfrage, was schwerer sei: ein Pfund Eisen oder ein Pfund Stroh.

¹⁾ In die Zeit von 1869—1907 fallen außerdem die Todesjahre von Berlioz, Cornelius, Bizet, Mussorgsky, Smetana, Tschaikowsky, Verdi, Grieg u. a.

DAS KONZERTMÄNNLEIN

EIN VERGANGENHEITS- UND ZUKUNFTSBILD
VON NEMO DE HAMMONIA

Weltstädtl, am 1. Februar 1950.

Es war einmal vor hundert Jahren ein altes Männlein, das hieß das Konzertmännlein. Es spielte die Flöte, auch ein wenig Klavier, und fehlte in keinem Konzert der heutigen großen Weltstadt. Kein Künstler von Rang besuchte sie, ohne beim Konzertmännlein eingesprochen zu haben, das ihn dann stets aufs beste traktierte. Einmal gab es in der heutigen Weltstadt ein Konzert, dessen Programm nur aus Kompositionen von Kalkbrenner, Herz, Döhler, Thalberg und Molique bestand. Da langweilte sich das Konzertmännlein dermaßen, daß es einschlief. Und da es immer einen sehr gesunden Schlaf hatte, so schlief es hundert Jahre durch und wachte erst vor acht Tagen eine halbe Stunde vor einem Konzert oben auf der Galerie des weltstädtischen Konzertsals wieder auf. Man hatte im Lauf dieser langen Zeit den Saal mehrmals gründlich renoviert, die fast niemals benutzte Galerie aber unangetastet gelassen. So kam es, daß das Konzertmännlein so lange ungestört hatte schlafen können. Heute, A. D. 1950, setzten sich indes verschiedene Leute um das Männlein herum, die über seine altmodische Kleidung baß erstaunten.

Was sah und hörte Konzertmännlein nicht alles an diesem Abend! Da es aber das meiste nicht verstand, fragte es die Umsitzenden immer und immer wieder und kam aus dem Fragen gar nicht mehr heraus. Ich hörte scharf zu, merkte mir das Folgende und brachte es dann fein säuberlich zu Papier.

„Warum ist der Saal so leer? Es sitzen ja kaum 30 Menschen im Parterre,“ fragte das Männlein. „Selbst die Freikarten kommen nicht mehr. Man gibt ihnen Auto, Freigarderobe, kaltes Büfett im Foyer gratis; der große hiesige ‚Generalanzeiger‘ will sogar ihre Namen unter der ständigen Rubrik ‚Konzertbesucher‘ veröffentlichen — nichts hilft mehr. Sie wollen es ohne Freibillet zum Kino und eine Dutzendkarte zu Haases Hundertschleifen-Rutschbahn nicht mehr. Wenn nichts mehr hilft, den Saal halbwegs zu füllen, alarmiert man in letzter Stunde das Kontorpersonal der großen kaufmännischen Firmen. Sehen Sie, mein Guter, die Reihe, und die, und die, der da und der dort, das sind alles Ladenmädels und Laufburschen.“ Konzertmännlein brummte verwundert in den Bart.

Nun wandte er sich zu seinem Nachbarn zur Linken. „Warum bist du denn schon mit deinem Schwesterchen im Konzert? Du verstehst doch noch gar nichts von ernster Musik, mein Söhnchen.“ „Nun, die

Tante Amalie hat den Rheumatismus, und da glaubte Mutter, es wäre schon besser, wir gingen ins Konzert, statt ins Kino, wo es oft so anstößig herginge. Aber sieh mal die vielen schönen Leute. Sieh mal, da kommt eine Prinzessin, und der dort, das ist der Prinz. So was Schönes sieht man im Kino nicht, denn da ist es immer finster.“

Konzertmännlein staunte. „Was verdient denn aber der Künstler, wenn so viele Freikarten ausgegeben werden?“ „Nichts. Ohne Orchester kostet ihn der Spaß 500 bis 600, mit Orchester 1000 bis 1500 Mark. Verdienen tut in den meisten Fällen wohl bloß die Konzertagentur, und die ordentlich. Sehen Sie, dort sitzt der Herr Mandelbaum, der kleine schwarze Herr mit der goldenen Brille und der krummen Nase. Er ist schon Millionär. Übrigens ist heute die Kassa nicht gar so schlecht: 14 Mark 50 Pfennige.“ Konzertmännlein verwunderte sich sehr. „Warum tun sich denn die Künstler nicht zusammen, um ihre eigenen Interessen zu wahren und sich vor Ausbeutung zu schützen?“ „Mein Lieber, hast du schon mal drei Musikanten unter einen Hut gebracht? Die Musikanten haben sich auch zusammengetan. In Verbänden. Aber die alten Konzertagenturen haben sie einfach aufgekauft. Mit Geld macht man alles. Mandelbaum allein hat drei, sämtlich antisemitische, geschluckt. Er läßt sie unter demselben Namen weiterbestehen, hat ihnen aber lauter blonde Geschäftsführer vorgesetzt.“ Konzertmännlein sah erschrocken drein. „Ja, wozu gibt denn der Künstler das Konzert, wenn er nicht nur nichts verdient, sondern obendrein noch viel Geld zusetzt?“ Kichern ringsumher. „Nun, er gibt es doch bloß von wegen der Kritik. Er braucht die Kritiken der weltstädtischen großen Zeitungen. Die druckt er dann, indem er das Tadelnde durch ersetzt, in einem vornehm ausgestatteten und mit seinem Bild geschmückten Reklameheftchen ab, versendet es in großen Mengen und erhält daraufhin seine Engagements in der Provinz — oder auch nicht, denn das Angebot übersteigt längst jeden Bedarf.“ Konzertmännlein brummte ärgerlich. „Wo sitzen denn die Kritiker?“ „Die sind noch gar nicht da. Die kommen ganz unberechenbar, hören sich ein bis zwei Stücke an, nehmen dann ein Auto und rasen ins nächste Konzert, damit sie ihrer drei bis vier an einem Abend bewältigen können. Sehen Sie, da kommt Dr. Scharf; der bleibt immer höchstens eine Nummer.“ „Welche Gewissenlosigkeit! Dann kann er doch noch unmöglich über den Künstler und das Werk richtig urteilen. Er muß sich doch erst ruhig in beider Individualität vertiefen und sein Urteil besonnen abwägen.“ Kichern ringsumher. „Das ist doch ganz Nebensache. Heute ist Zeit Geld und Kunst Geschäft. Es gibt keine Kritik, aus der der Künstler und sein Impresario nicht wenigstens einen wirkungsvollen Satz herausfischen können. Und das ist doch der einzige Zweck der Kritik.“ „Zu loben?“ „Keineswegs. Verreißen ist oft viel wirkungsvoller wie Loben.“

Nur totsichweigen darf der Kritiker den Künstler nicht. — Sehen Sie, da kommt Dr. Hammer. Der bringt es sogar angeblich fertig, über einen Künstler oder ein Werk zu schreiben, die er gar nicht gehört hat.“ Konzertmännlein wunderte sich baß. „Sie geben diesen Herren immer den Dokortitel. Sind sie im Hauptberuf etwa noch Mediziner?“ Kichern ringsum. „Lieber alter Herr, das sind philosophische Doktoren, die lauter alte und gelehrte Musik studiert haben und gelehrte Musikbücher schreiben. Und ein Doktor versteht bei uns immer viel mehr von allem wie ein Mann, der keinen Dokortitel hat.“ Konzertmännlein wollte gerade entgegen, da begann das Konzert. Konzertmännlein verstand noch gar nichts von der Musik und fragte daher leise seinen gefälligen Nachbarn zur Rechten weiter. „Wer ist dieser interessante blasse junge Mann?“ „Oh, das ist einer unserer gewiegtsten Reporter. Der bedient 22 auswärtige Provinzzeitungen und mindestens ein halbes Dutzend musikalischer Fachzeitschriften mit musikalischen Berichten. Er ist ein früherer Nationalökonom und Viehzüchter.“ „Ja, aber wie darf er dann über Musik schreiben?“ Kichern ringsum. „Glauben Sie denn, werter alter Herr, man müsse heute noch etwas von Musik verstehen oder musikalisch-fachlich gebildet sein, um über Musik zu schreiben?“ Konzertmännlein machte große und erstaunte Augen. „Wir freilich haben lauter musikalische Doktoren. Ihr Urteil können Sie morgen früh in unseren weltstädtischen Blättern lesen.“ „Morgen früh? Wann schreiben sie es denn nieder?“ Kichern ringsum. „Nun, heute nacht nach den Konzerten! Daher der Name Nachtkritik.“ Konzertmännlein wurde es etwas ängstlich. Dr. Scharf und Dr. Hammer begrüßten im Hinausgehen mehrere eilig eintretende junge Herren. „Sehen Sie, alter Herr, das sind die amerikanischen Korrespondenten. Die arbeiten am schnellsten. Die bringen es manchmal auf vier Konzerte und ein Operngastspiel an einem Abend und kabeln dann noch die ganze Bescherung in der Nacht hinüber.“ Konzertmännlein schüttelte den Kopf. „Das ist ja eine entsetzliche Schinderei! Welcher Mensch kann das aushalten, jeden Abend Konzert mit Nachtkritik. Er kriegt ja kein ordentliches Abendessen. Er strengt seine Nerven zu einer Zeit an, wo sie von des Tages Mühen ausruhen müßten; er kriegt auch keinen Schlaf. Haben sich denn nicht auch die Kritiker zu Schutzverbänden zusammengeschlossen?“ „Das haben sie. Nicht nur zu einem, sondern in Deutschland gleich zu sechs. Eines schönen Tages trat der ‚Zentralverband der deutschen Kritiker‘ auf den Plan. Ein paar Freunde und gegenseitige Mitarbeiter haben ihn unter sich gegründet. Ein Jahr darauf gründeten die Ausgeschlossenen unter den fachmusikalisch Geschulten den ‚Allgemeinen Deutschen Kritikerverband‘. Ein Vierteljahr danach schlossen sich die in Musikkritik machenden Feuilletonredakteure der Provinzzeitungen zu einem ‚Musikalischen Journalisten-Zentralverband‘

zusammen. Einen Monat später gründeten die beiden ersten Verbände nach notgedrungener Versöhnung zur gemeinsamen Abwehr gegen ‚das miserable musikalische Journalistengelichter‘ den ‚Antijournalistischen Musikkritikerverband in Deutschland‘. Drei Wochen später tat sich dies Gelichter zum ‚Anti-Fachmusikkritikerverband an deutschen Tageszeitungen‘ zusammen, worauf die ‚Anti‘ zwei Wochen später mit dem ‚Anti-Anti-Fachmusikkritikerverband an deutschen Welt-Tageszeitungen‘ den sechsten Verband gründeten. Augenblicklich liegt der ‚Anti-Anti-Anti- . . .‘ zum Kuckuck, das behalte einer! — in der Luft. Sehen Sie, wie der Dr. Scharf den Dr. Hammer dafür zu keilen sucht!“

Konzertmännlein schwindelte es. Die ganze Menschheit kam ihm in Zweckverbänden organisiert vor. Nichts ohne Organisation, ohne Verband. Ein Künstler, ein Kritiker vollends, was ist er ohne Verband? Nichts. Er existiert gar nicht. Keiner seiner lieben, ach, wie lieben Kollegen im Verband empfiehlt ihn an die Konzertdirektionen, die Welt-Tageszeitungen. Und kann er noch so viel, ist sein Name noch so bekannt: ohne die Abstempelung des Präsidiums eines Verbandes ist er rein gar nichts, ein unbeschriebenes Blatt, eine volle ausgewachsene Null. Wie fürchterlich! Konzertmännlein kriegte einen inneren Ruck: „Amadeus, du bist in keinem Verband! Wo willst du eine Stellung erhalten?! Du trittst gleich morgen in einen Verband! Aber in welchen? Den alten, den Anti, den Anti-Anti-, den Anti-Anti-Anti??!“

So sprach die innere Stimme. Konzertmännlein schwitzte Angst. „Sehen Sie,“ sprach der dicke freundliche Herr schräg rechts vom Konzertmännlein, „heute abend sind neun Konzerte in unserer Weltstadt. Woher soll das Publikum denn kommen? Wir haben’s aber dazu an Konzertsälen. Doch man will jetzt unsere 14 Konzertsäle in einem großen Konzertpalast vereinigen. Fahrstühle werden die Besucher von einer Etage in die andere bringen (das Gebäude erhält 14 Stockwerke), so daß man an einem Abend ganz gut alle neun abklappern kann, ohne naß zu werden oder neue Garderobe zu bezahlen. Mandelbaum aber zieht gleich ins Erdgeschoß. Und das Pressezimmer liegt dicht nebenan. Von wegen der allgemeinen und besonderen Verständigung und von wegen der Wünsche. Sonst schreiben die Kritiker unserer 16 Weltzeitungen sechzehnmal verschieden, und man ist am anderen Morgen nach ihrer Lektüre so dumm, als ging einem ein Mühlrad im Kopfe herum.“

„Psch-sch-t.“ Konzertmännlein sank erschrocken über die allgemeine heilige Andacht in seinen Stuhl zurück. Wachsende Dissonanzen zwangen ihn, rasch einmal einen Blick aufs Programm zu werfen. Da standen die Namen: Richard Strauß, Max Reger, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Claude Debussy, Cyril Scott, Alexander Scriabin, Béla Bartók (es war, wie wir verraten wollen, ein historischer Abend mit alter Musik). Nie im

Leben hatte er von ihnen gehört. Und, um ganz aufrichtig mit der Bitte um Nachsicht für das würdige alte Männlein die tief beschämende Tatsache vorzutragen: es verstand rein gar nichts von dieser Musik. Sie schien ihm ein bloßes Tönechaos zu sein, in dem er vergebens nach so einem rechten und echten, schönen und klaren, gediegenen und rundlichen klassischen Thema, nach so einem beruhigenden simplen Dreiklang suchte.

Wieder holt er sich staunend Rat. „Spielt man denn heute nicht mehr den göttlichen Mozart, Vater Haydn, den gewaltigen Beethoven, den modernen Mendelssohn, den weichen Mondscheindichter Spohr, Kreutzer, oder meinetwegen, wenn auch mit Auswahl, den genialischen, phantastisch-wilden Schumann?“ Kichern ringsumher. „Nun, alter Herr, so von Zeit zu Zeit noch einmal. Man hat sie reichlich satt. Mozart mit seinen ewigen Konsonanzen ist mausetot. Haydn ist längst zum kindischen alten ‚Papa‘ geworden. Beethoven war ein großer Saufaus, Bruder Liederlich und Schürzenjäger mit mindestens zwölf unsterblichen Geliebten. All das andere Zeug von Mendelssohn, Schumann und was Sie da noch nannten, kann kein Mensch mehr hören. Mendelssohn!! Schumann!!! Verschimmelter Klavermist für höhere Töchter und alte Jungfern!!!! Man dankt. Nein, heute wollen auch die Komponisten leben und ihre Tantiemen einstreichen.“ „Tantiemen, was ist denn das?“ Verstärktes Kichern. „So ein Unschuldslamm. Sehen Sie, heute sind auch die Komponisten organisiert. Jede Aufführung ihrer Bühnen- und Konzertwerke, jedes dreckige Klavierstück wirft ihnen einen hübschen Batzen Geld, die Tantieme, ab, und so sterben sie alle als Villenbesitzer in schwerem Reichtum. Früher gab es so eine ‚Genossenschaft Deutscher Tonsetzer‘, die mit dem ‚Allgemeinen Deutschen Musikverein‘ in Verbindung stand. Längst veraltet. Heute bekommt ein Komponist schon von den gedruckten Exemplaren eines neuen Werkes, ehe es noch in den Handel kommt, einen gesetzlich vorgeschriebenen Tantiemenbeitrag. Um sich ihre gut gehenden Komponisten zu halten, schenken ihnen die großen Musikverlage gleich die Villa und kaufen sie in eine Rentenanstalt und Lebensversicherung ein. Die meisten schließen mit ihm den Monopolvertrag und opfern dafür Hunderttausende im Jahr. Ja, ja, Komponist ist heute eine Goldgrube. Vorausgesetzt freilich, daß man geht. Aber das läßt sich ja alles lernen, denn nach Erfindung und Melodie fragt kein Kuckuck. Alles ist Technik. Und wer mal vorübergehend in einer Irrenanstalt oder einer Kaltwasserheilanstalt war, um den reißen sich die Verleger am meisten. Sie muß förmlich nach Gehirnerweichung, Nierenschwund und Magenkrebs riechen, dann erst ist die Musik schön und modern. Ja, ja, unsere Nerven sind spinnewebfein. Sie sind nicht die groben der alten Schönberg und Debussy. Die waren nur erst neurasthenisch angekränkt. Unsere Komponisten sind wirklich krank. Und darum ist ihre Musik schön und modern. Denn das

Kranke ist immer modern. Na, die armen Kerle sterben wenigstens alle reich.“

Konzertmännlein lächelte selig. „Dann ist doch wenigstens dieser mein Traum . . .“ — — — Wieder müssen wir Konzertmännlein in Schutz nehmen. Die ungewohnte Musik und die vielen neuen Erfahrungen drückten seinen Kopf tief und tiefer hinab: er schlief abermals ein und träumte wohl seinen schönen Traum von den vielen Tantiemen der Komponisten weiter . . .

Da erhob sich ein großes Getöse: das Konzert war aus und der selbstbestellte ungeheure Lorbeerkrantz dem keineswegs sichtlich beglückten Künstler und „Genialen Meister“ ausgehändigt.

Brüderlein und Schwesterlein zur Linken waren grausam enttäuscht. „Hör' mal, Marta, ins Konzert gehen wir nicht wieder, und wenn wir auch mit dem Auto abgeholt werden, da ist es zu langweilig. Wir gehen ins Kino. Komm, im Olympia geben sie heute ‚Das Weib der Sünde oder die Nacht im Zentral-Hotel‘. Komm Marta, wir sehen's noch, ich habe gerade noch zwei Groschen.“

Konzertmännlein schüttelte verständnislos das weiße Haupt. „Auto, Kino — was ist denn das, ihr Kinder?“

Da brauste ein so brüllendes Hohngelächter über die Galerie, daß Konzertmännlein vor Schreck kopfüber die Treppe hinunterpurzelte. Direkt in ein Auto hinein, das ihn, im Glauben, das sei der richtige Insasse, sofort gedankenschnell davonstrug. Keiner hat das Auto mit dem Konzertmännlein wiedergesehen. Sein Chauffeur war der Tod.

LAUTLOSE AKUSTIKGRAPHIE

VON INKA VON LINPRUN IN BERLIN

Um den Ansprüchen der alljährlich sich steigernden Konzertflut gerecht zu werden, wird die „Berliner Philharmonie“ für Solistenkonzerte umgebaut. Es gelangt dabei zum ersten Male die geniale Erfindung der „lautlosen Akustikgraphie“ zur Ausführung.

Die „lautlose Akustikgraphie“ ist nämlich ein bautechnisches Verfahren, das die in einem Raume durch Töne hervorgerufenen Schwingungen gesondert konzentriert und diese erst dann aus dem betreffenden Raume loslöst, wenn von außen her ein Aufnahmeapparat den Kontakt herstellt. Die Tonschwingungen übertragen sich auf den Kontakt, den jeder Zuhörer am Ohr anlegen muß, und da sie eben nur auf die Anziehung des betreffenden Kontaktes reagieren, sind die Töne auch nur für den momentanen Träger des Aufnahmeapparates allein hörbar — für andere im Saale befindliche Personen jedoch absolut lautlos! Ferner ist der Aufnahmeapparat (in Form einer kleinen Ohrmuschel) so stark in seiner Anziehungskraft der Tonschwingungen, daß andere Geräusche im Saale, wie Sprechen — Stuhlrücken — Husten usw., nicht an das Ohr des Apparatträgers gelangen und sich dieser vollkommen ungestört dem Kunstgenuß hingeben kann.

Diese phänomenale Erfindung bedeutet eine geradezu umwälzende, Künstler, Publikum und Presse gewiß befriedigende Lösung der anders nicht mehr zu bewältigenden Konzertfrage. So werden in der Philharmonie zehn Podiumräume in fünf geteilten Etagen übereinander gebaut, deren je drei Seitenwände und Decke trichterschallförmig gestaltet sind. Als Baumaterial für die Raumbekleidung werden Gummi- und Korkplatten verwendet, die durch ein besonders patentiertes Verfahren zusammengefügt sind. Diese Masse vermag nun die Tonschwingungen aufzunehmen, zu registrieren und durch die Anziehungskraft eines Kontaktes von außen her dorthin wieder abzugeben. Es können dadurch zu gleicher Zeit, ohne daß ein Künstler den anderen hört, zehn Solisten auftreten! Ihre Namen und Programmnummern sind in elektrischer Lichtschrift an der Seite jeden Raumes gut leserlich anzubringen. Durch die Möglichkeit des gleichzeitigen Konzertierens in ein und demselben Saale ist auch dem Publikum Auswahl gegeben und die Solisten werden nicht mehr über leere Säle zu klagen haben. — Der Besucher der Philharmonie wird also künftig an der Kassentafel die Namen von zehn Künstlern, ihre Programme und die betreffenden Podiumnummern verzeichnet finden. Gegen einen Einheitspreis, gleichviel ob man einen oder mehrere Künstler hören will,

wird an der Kasse ein Aufnahmeapparat ausgeliehen. Diese kleinen Ohrmuscheln sind mit zehn Kontaktdrücken versehen, mit Hilfe derer man sich nach eigener Wahl mit dem betreffenden Podiumraum verbinden kann.

Man betritt den Saal, sucht sich einen Platz, sieht die Künstler musizieren, hört sie aber nicht — wartet, bis die Ankündigung des Beginnes eines gewünschten Tonstückes aufflammt, legt die Muscheln an, drückt auf die betreffende Kontakt Nummer, wodurch alle Nebengeräusche ausgeschaltet werden, und nur der reine Kunstgenuß nimmt das Ohr des Hörers gefangen — auch das Auge wird durch die Macht der Schwingungsanziehungskraft auf den betreffenden Künstler gebannt.

Bei jedem Stuhle sind zehn nummerierte Druckknopfvorrichtungen, die, statt des Beifallklatschens, vom Zuhörer in Tätigkeit gebracht, das Aufleuchten eines grünen Lichtes am betreffenden Podium hervorrufen. Je größer der Erfolg, desto strahlender das Licht — ein sichtbares Zeichen der Gunst des Publikums, wodurch natürlich wieder andere Zuhörer angelockt werden. Für die Kritik sind eigene Stühle da; sie zeigt ihr Gutachten durch rote Flammen an, so daß das Publikum sogleich auf wirklich gediegene Künstler aufmerksam gemacht wird. Übrigens dürfte dieses Zehnkünstlerkonzertsystem nicht verfehlen, gerade bei den Herren von der Kritik eingehendste Würdigung zu finden, schon allein darum, weil die aufreibende, zeitraubende und gesundheitsschädliche „Saalhetzjagd“ dadurch wegfällt.

Weitere Vorteile der lautlosen Akustikgraphie ergeben sich ferner für die Künstler, indem den Konzertgeber nur ein Zehntel Saalmiete trifft, kein Geräusch von außen in den Podiumraum eindringt, der Zuhörer auch wirklich nur Ohr und Auge für seine Leistung hat, die Zugaben wegfallen und der Erfolg sich sichtbar für Publikum und Presse zeigt. Last not least wird auch die Honorarfrage geregelt; denn nach Schluß der Konzerte müssen die Ohrmuscheln abgegeben werden und die Kassenrevision kann auf jeder derselben genau die Zeit der Benutzung der einzelnen Kontakte ablesen. Demgemäß wird das Honorar berechnet, das sich der Künstler somit auch wirklich erspielt oder ersungen hat! Freibilletts, pardon — Freimuscheln, gibts hier nicht, da sich die Apparate abnützen und zu kostspielig sind. Für das Publikum aber erweisen sich die eigene Auswahl der Künstler, der absolut ungestörte Genuß, die Freiheit im Kommen, Gehen und Plaudern — denn derjenige, welcher gerade per Apparat zuhört, hört ja keine Nebengeräusche — und endlich der Einheitspreis als günstige Vorzüge. Und die „Reporter“ brauchen gar nicht musikalisch zu sein, denn sie haben nur zu konstatieren, in welchem Verhältnis die grünen und roten Beifallslichter jeweilig standen!

Dies nur ein kleiner Teil der weltbewegenden, nervenberuhigenden Vorzüge der lautlosen Akustikgraphie, die gewiß, wenn erst genügend bekannt, auch im Privatleben der Einzelnen eine bis zur Stunde noch nicht abzusehende Rolle spielen wird.

Außerdem dürfte noch eine Neueinführung interessieren. Um dem lebensgefährlichen Garderobestürmen vorzubeugen, hat das Berliner Polizeipräsidium automatisch selbsttätige Kleiderständer konstruieren lassen. Dieselben sind unerreichbar in Versenkung unterhalb der Barrieren angebracht, so daß kein Unberufener an die Sachen gelangen kann. In den Barrieren selbst sind in kleinen Abständen Zahlschalter und nummerierte Schlüssel angebracht. Wirft man zehn Pfennig ein, so springt eine Bodenklappe auf und ein mit Spiralsprungfeder versehener dreiteiliger Kleiderhaken so hoch, daß man bequem die Garderobe daranhängen kann. Durch Abziehen des kleinen Schlüssels neben dem betreffenden Zahlschalter zieht sich die Feder zusammen und die Kleider versinken — die Klappe schließt sich hermetisch. Es genügt dann später das Anstecken des Schlüssels neben den gleichnummerierten Zahlschalter, um sofortiges Emporsteigen der Garderobe zu veranlassen, so daß man also nie mehr auf die Herausgabe seiner Garderobe zu warten braucht! Ist der Haken von den Sachen befreit, dann versinkt er von selbst — der Schlüssel aber kann ohne Zahlung nicht mehr herausgenommen werden.

Es wäre gewiß wünschenswert, daß nach dem Muster der Reichshauptstadt in allen größeren Städten derartige Fünf- oder Zehn-Solistenkonzertsäle mit selbsttätigen Garderoben erbaut würden, was sicher viel zur Sanierung des zurzeit so ungesunden Konzertwesens beitragen dürfte!

DER BESUCH BEI BRAHMS

EIN BRIEF VON ETHEL NOTHINGHAM

MITGETEILT IN DER ZEITSCHRIFT „DIE STUNDE“¹⁾

Ischl, Juli 1890.

Lieber Onkel Max!

An Sie schreibe ich zuerst, weil ich weiß, wie Sie sich freuen; gestern bin ich wirklich bei Brahms gewesen, denken Sie; er hat in seiner Wohnung zum Fenster herausgesehen und war so in Gedanken, daß er gar nicht bemerkte, daß er zu Hause war; ich klingelte, seine Dienerin sagte: Der Herr Doktor ist nicht da. Da gab ich ihr meine Karte und den Brief von Missis Abercrombie und sagte: „Dann legen Sie das auf den Schreibtisch!“ Und dann hörte ich im Flur durch die offene Thür Brahms mit seiner tiefen Stimme sagen: „Nein, gleich jetzt, dann ist es überstanden!“ — wie originell! — Und dann das Mädchen führte mich hinein; er war noch im Morgenrock und sagte: „Also Sie sind Miss Nothingham?“ Und ich nahm allen Mut zusammen und sagte: „Die Ihnen etwas vorspielen möchte.“ Und er seufzte tief — wie interessant! — und sagte: „Missis Abercrombie bereitet mich schonend darauf vor; muß es sein?“ — wie reizend! und ich nahm noch mehr Mut zusammen und setzte mich und fing an, das erste Intermezzo aus dem zweiten Heft. Und Brahms hörte zwei Zeilen lang zu, und dann nahm er meine rechte Hand von der Klaviatur weg und sah mich an — wie herzbetörend lebenswürdig! Ich wurde rot und war sehr glücklich, und er sagte, so sanft, wie zu einem Kind: „Bei den Klaviertasten giebt es weiße und schwarze, gerade wie bei den Schafen, nur daß es da nichts ausmacht, wenn man sie verwechselt.“ — Wie entzückend! — „Lieben auch Sie das Schaf, Herr Doktor?“ wagte ich ihn zu fragen. — „O ja,“ sagte Brahms, „wenn es jung ist und weiche blonde Wolle hat!“ Und dabei sah er mich an; ich habe gar nicht gewußt, Onkel Max, daß es auch noch blonde Schafe giebt, außer weiße und schwarze. Und ich faßte noch mehr Mut und sagte: „Herr Doktor, wie finden Sie, daß mein Anschlag sich eignet für Ihre music?“ Und Brahms sah mich an, ganz unbeschreibbar, und sagte: „Wie die Qualle zum Briefbeschwerer“ — wie herrlich! Und ich sagte: „ich weiß gut, ich kann noch nicht richtig machen, Herr Doktor; ich wollte, ich könnte es lernen von Ihnen.“ Und Brahms sagte: „Dann würde ich mir wohl ein Rohrstockchen anschaffen müssen!“

¹⁾ Wir entnehmen diesen interessanten Brief mit gütiger Erlaubnis der Verfasserin dem letzten Heft der rühmlichst bekannten Halbjahrsschrift „Die Stunde“. Red.

— wie rasend nett! Und ich wurde wieder rot, Onkel Max, weil ich mich schämte und so glücklich war. Und dann nahm ich noch den kleinen Reservevorrat von Mut, den ich noch hatte, und sagte: „Herr Doktor, glauben Sie, daß ich Talent habe?“ Und Brahms sagte: „Zum Hübsch-aussehen? Für zwei, Sie könnten Zwillinge sein, und alle beide kämen noch gut weg!“ — wie himmlisch wundervoll!

Und dann dachte ich: was Schöneres kann nicht mehr kommen, und ging fort bis zur nächsten Promenadenbank und schrieb schnell das Gespräch in mein Buch ein, wie ich es noch gut wußte.

Jetzt ich schließe, Onkel Max, weil ich diese selbe Brief noch zehnmal schreibe, an Eleanor, an Onkel Kulicke und Tante Jettchen nach Berlin und an sieben Zeitungen. Oh, Onkel Max, es war so schön, und in der Erinnerung noch viel schöner. Und ich sage bei Tag und Nacht oft so glücklich zu mir: Brahms findet, ich könnte ein Zwilling sein. Und weil ihm gefällt nicht gerade mein Anschlag, das tut nichts; Missis Abercrombie sagt, er selbst spielt viel zu grob. Adiö, Onkel Max!

Und es grüßt Sie Ihre gute Freundin

Ethel Nottingham

AUS FROSCH- UND VOGELPERSPEKTIVE

GEDANKEN EINES SCHAFFENDEN, BENAMSET

WILLY VON MOELLENDORFF IN NEUENAHN

IV.

Kein Künstler wird je im eigentlichen Sinne des Wortes Atheist sein, weil — jeder so gern an seine eigene Göttlichkeit glaubt.

Die Musik darf als einzige Kunst wörtliche und ausgiebige Wiederholungen bringen. Man sieht daraus, wie nahe sie der Natur verwandt, denn auch das Grundprinzip unserer schaffenden Allmutter ist: die Wiederholung. Freilich die Wiederholung des Einzelnen zum Zwecke der Höherentwicklung des Ganzen. Aber so erscheint ja auch die Repetition in allen Werken unserer Meister, nur in dieser Absicht wird sie jedenfalls von ihnen angewandt. Wer Ohren hat zu hören, der hört dies auch deutlich aus allen ihren Wiederholungen heraus. Musik, die absichtlich jede Repetition vermeidet, beweist damit nur, daß sie „der Natur nicht mehr auf rechter Spur“.

Es fällt keinem Komponisten schwer, beim Schaffen hier und da nicht Gelungenes wieder fortzustreichen, um es durch Besseres zu ersetzen. Unerhört schwer fällt es aber den meisten, ganze große Teile ihrer Arbeiten, oder gar ganze Werke zu streichen, sobald sie deren Geringwertigkeit erkannt. Nur darum gibt es so sehr viel „gute“ Musik und so sehr wenig Musik.

Die Rache für die schmachvollen Erniedrigungen, welche die Kleinen im Reiche der Kunst von seiten unserer Musik-Industriellen erdulden müssen, nehmen die Großen. Leider haben die Kleinen weiter nichts davon als das Gefühl der Schadenfreude, jedoch: dies ist die reinste aller Freuden!

Musik, die etwas mehr sein will als Musik, wird allemal etwas weniger sein.

So wie jedes Wesen alle Entwicklungsstufen seiner Art von Uranbeginn alles Lebens durchlaufen muß, um selbst ein Individuum werden zu können, so müßten auch alle Komponisten, die einst vollwertige In-

dividualitäten werden wollen, wenigstens die wichtigsten Entwicklungsstufen ihrer Kunst von Uranbeginn durchlaufen haben. Freilich: eine saure Arbeit! Aber auch die einzige natürliche Schule des schaffenden Gehirns.

Die Melodie ist dem Komponisten, was dem Schauspieler der Text seiner Rolle. Genau so, wie der Schauspieler noch sehr viel zu seinem Text hinzutun muß, bis er mit ihm künstlerisch wirken kann, so muß auch der Komponist zu seiner Melodie noch sehr viel hinzutun, bis ein Kunstwerk daraus geworden. Der Mime aber, der ohne Text nur mit diesen seinen Zutaten operieren wollte, würde einfach ausgelacht werden. Unsere übermodernen Komponisten mimen nun tatsächlich so. Und sie werden nicht ausgelacht. -- Der Herr Neutöner und sein Publikum, was sind sie anderes als zwei Clowns, die sich gut kennen und dennoch ernst nehmen! Halten wir uns die Bäuche, daß sie nicht bersten, wenn wir nun alle beide nach Gebühr auslachen.

Wohl dürfen die Nachfahren in den Formen ihrer Vorgänger schaffen, wofern sie nur deren Stil nicht nachahmen. Gerade aber diesen Kapitalfehler begingen Wagners Nachfahren. Sie verwechselten offenbar Form und Stil. Und darum hat Richard Wagner keine Schule gemacht. Des Meisters Werk selbst ist daran unschuldig.

PROGRAMMENTWÜRFE FÜR MUSIKALISCHE KUBISTEN, FUTURISTEN UND NEO-EXPRESSIONISTEN

VON HAMMO DE NEMONIA

D. R. G. M.-S. 899 743a¹.

Nachdruck verboten!

1. Die Einlieferung des Paralytikers ins Irrenhaus

Kammer-Symphonie für 39 Soloinstrumente in einem Satze (neo-expressionistisch)

Die Herz-Neurose (Introduzione senza ritmo). — Der Dämmerzustand (gedämpftes Streichorchester mit leise peitschenden Ruten, zeitweilig vierfach gestopfte Hörner). — Die große Erschlaffung (Fermaten-Sequenzen). — Der Krankenwagen (kubistisch-viereckig). — Die Zwangsjacke (Intermezzo drammatico mit Sprechstimmen der Anstaltsärzte). — Die fortschreitende Verblödung (langsame Umbildung und Auflösung aller Themen und Motive). — Das Gitterbett (Poco scherzando, Kindheits-erinnerungen). — Der letzte Gehirnkampf. — Das große Nichts (allgemeine, zehn Minuten währende Generalpause).

2. Max und Moritz auf der Messe

Symphonische Kammer-Dichtung für 6 (je 3) Orchester. Mit Verwendung von Glocken, Dampfpfeifen, Hupen, Schüssen, Ratschen, Drehorgeln, Rollern, Schweinsblasen, Kinder-Harmonikas, Kinder-Trompeten und vielen anderen futuristischen Lärminstrumenten.

Auf Haases Stufenbahn (diatonischer Galopp à la Furia mit Donnermaschinen, die die vorübersausenden Wagen markieren). — Im Hippodrom. — Das verrückte Haus (Umkehrungen sämtlicher Motive). — Irrgarten der Liebe (Spiegelkanons und Rätselkanons). — Bei Maxim (Krebskanons). — Im Aeroplan-Dampfkarsussell (allmähliches Auslenken und Abbiegen sämtlicher Themen und Motive in die entferntesten Tonarten. Freie Kadenz: Das große Unglück, oder: Nesemanns werden hinausgeschleudert, eventuell Coda: Trauermusik auf Nesemanns). — Vor der holländischen Waffelbude (kubistisches Fugato über holländische Weisen mit musikalischer Versinnbildlichung der regelmäßigen Waffelquadrate durch korrespondierende quadratische und symmetrisch instrumentierte Motive). — Unter den Buden nachts um Elfe (reine Lärmapotheose mit Ausrufersoli, Käufersoloquintetten und achtfach geteilten Kinderchören mit kindlichen Lärminstrumenten).

$$3. ab + ab = a^2 + b^2$$

oder: Paul in der Mathematikstunde (kubistisch)

Zwei Themen: Der Mathematikprofessor (dickes, voll, aber stumpf instrumentiertes Thema), Paul (Es-Klarinette). Sprechchor: die Klasse (16fach geteilt). Schwarzes, durch den Dirigentenstab jedermann zuerst vorgezeichnetes Quadrat: Die Schultafel. Der Lehrsatz wird im Hauptteil zwanglos entwickelt. Die Gleichung verkündet das Blasorchester mit strahlender Zuversicht. Die ganze Klasse fällt ein und wiederholt es noch zuversichtlicher. Der Professor klappt sein Buch zu (Klapper) und die Stunde ist aus. Eine darauf einsetzende allgemeine Disharmonie malt die Freude der Schüler darüber. Glockensignal: Pause. Herausströmen der Schüler (allmählich fortschreitendes Absetzen aller Instrumente. Das zweite Fagott purzelt zuletzt hinaus).

C A R N E V A L E

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 80. Jahrgang, No. 40 bis 51/52 (2. Oktober bis 18. Dezember 1913). — No. 40. „Die moderne Folterkammer.“ Auch ein Beitrag zur „Konzertreform“. Von Edgar Istel. „... Jene Leistungen, die man weder als besonders hervorragende, noch als direkt talentlose bezeichnen darf — sie sind es, die unsere Konzertsäle überschwemmen und sie zu wahren Folterkammern machen. Ich stelle mir es ja nicht gerade als angenehm vor, den in den Museen von s'Gravenhaage oder Nürnberg aufgestapelten lieblichen Instrumenten als Versuchsobjekt zu dienen — aber ob die Qualen der Spanischen Stiefel, der Daumschrauben oder der Streckbank unter Umständen nicht doch denen eines systematisch durchgeführten Großstadtkonzertwinters vorzuziehen seien — wer weiß? Vor dem langsamen Rösten der Ketzer hab' ich immer einen besonderen Respekt gehabt — ich glaube aber, die hl. Inquisition würde doch heute modernere und schlimmere Mittel anwenden — wie wär's da mit so einer kleinen Konzertmarter? ...“ — „Sprachbereinigung anno 1815.“ Von Adolf Prümers. Über einen in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 14. Juni 1815 enthaltenen Vorschlag einer „Sprachbereinigung“. Da wird u. a. empfohlen für Kompositeur: Tonsatzwerker; Konzert: Tonstreitwerk-Versammlung; Instrumentalmusik: Klangmachwerkerey; Kapellmeister: Obertonmeister; Fagottist: Tiefholwerker; Trompeter: Schmettermessingwerker; Tenor: Dünnsang. — „Musik bei Ausrufen und Steinklopfen.“ Von Robert Hernried. Nachtrag zu dem Artikel in Nr. 37. — Nr. 41: „Der Musiker Idealhimmel und Rechtshölle.“ Eine juristische Laienpredigt für Konzertagenten, konzertierende Künstler, Musiklehrer, Musikschüler und Konservatorien. Von Hans Gotthard Schmaltz. (Fortsetzung in No. 42, Schluß in No. 43.) „... Man muß die Öffentlichkeit für die Mißstände im Verhältnis zwischen Künstler und Konzertagenten interessieren, man muß die einzelnen Landesregierungen zu beeinflussen suchen, indem man den Vertretern der Landtage die Notwendigkeit nahelegt, daß die Konzertagenten als Stellenvermittler nach dem Gesetz betrachtet werden müssen. Und es gilt ferner, Eingaben zu machen, Eingaben an den Reichskanzler, an die Ministerien der einzelnen Regierungen und an die Behörden, welche den Stellenvermittlern Konzession zu erteilen pflegen ...“ — „Das Verdi-Jubiläum.“ Von Arthur Neisser. III. Über die Aufführungen Verdi'scher Werke in der Mailänder Scala. — No. 42. „Persönliches über Verdi.“ Von Katharina Schurzmann. Äußerungen Max Bruchs über den italienischen Meister. — „Hans Pfitzner.“ Von Fritz Brust. „... Pfitzner unterscheidet sich von den meisten zeitgenössischen Komponisten durch eine Eigenschaft: die Gabe genialer Erfindungskraft ... Pfitznerns Musik ist nicht leicht zugänglich und besitzt für den Kenner doch jene ungeheure Saugkraft, die anfangs unscheinbar und harmlos wirkt, dann aber nicht mehr losläßt und mit geradezu geometrischer Progression anwächst. Deutlich kommt das in der bisherigen, noch kurzen Geschichte der Anerkennung von Pfitznerns Kunst zum Ausdruck. Die Zahl ihrer Verehrer ist klein, aber noch keiner von denen, die den Weg zu ihr gefunden haben, ist abgefallen ...“ — No. 43. „Das Verdi-Jubiläum.“ Von Arthur Neisser. (Schluß.) „... So bestand ... der künstlerische Genuß des Parmenser Verdi-Festes doch eigentlich nur in der aufgefrischten Kenntnis zweier Jugendwerke (Oberto' und Nabucco) und in der freilich recht indirekten Bestätigung der Tatsache, daß Verdi's Opern auch bei nicht genügender Darstellung nicht umzubringen sind. Und viel-

leicht ist gerade ein solches Verdi-Fest erst recht würdig des Meisters, der ja ein stets gutgelaunter Ironiker und Humorist gewesen ist und der gewiß auch mit dieser Verdi-Feier seiner Parmiggianer zufrieden gewesen wäre, weil er als Landsmann ihren sonderbaren Charakter verstanden und ihnen daher manches verziehen hätte! . . .“ — No. 44. „Gernsheims neues Violinkonzert.“ Analyse von Katharina Schurzmänn. — No. 45. „Das Konzertjahr 1912/1913.“ Eine statistische Studie von Ernst Challier sen. „... Den Zahlen nach an erster Stelle würde diesmal nicht Beethoven, sondern Brahms stehen; da aber letzterer die höhere Summe vornehmlich durch die zahlreichen Aufführungen seiner Gesänge erreichte, so stelle ich den ersteren mit seinen an Orchesterwerken Erworbenen voran: Beethoven 1195 (im Vorjahre 1268), Brahms 1244 (1241), Schubert 828 (847), Richard Wagner 776 (553), Bach 658 (603), Schumann 604 (771), Hugo Wolf 499 (371), Mozart 495 (488), Chopin 479 (391), Liszt 433 (1164), Richard Strauß 354 (395), Mendelssohn 252 (223), Haydn 241 (210), Reger 228 (294), Dvořák 220 (178), Tschaikowsky 195 (204), Saint-Saëns 171 (130), Grieg 165 (160), Weber 164 (146), Händel 135 (122), Debussy 115 (143). Aus dieser Gruppe mußten Carl Loewe 59 (110) und Peter Cornelius 31 (81) bedauerlicher Weise ausscheiden . . .“ — No. 46. „Die Bückeburger Orchesterschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter.“ Von Ferdinand Meister. Orientierende Mitteilungen über das am 1. Oktober d. J. zu eröffnende Institut. „... Der Unterricht findet in Form von zwei- und dreistündigen Proben des ganzen Orchesters oder einzelner Gruppen statt, dazu treten Konzerte und außerdem wöchentliche Vorträge über orchestertechnische, soziale und musikwissenschaftliche Themen. . . Nach menschlicher Voraussicht ist alles so vorbereitet, daß das Wirken der Anstalt ein segensreiches werden soll und kann. Möge sich die aufgewandte Mühe durch künstlerische Resultate lohnen. . .“ — No. 47. „Das Hirschlied vom Mönchshof.“ Von Bruno Schrader. Mitteilung einer Melodie aus dem Thüringer Wald. — No. 48. „Charles Valentin Morhange Alkan.“ Von Theodor Bolte. „Neue Bahnen würde der Pariser Pianist und Komponist Alkan durch sein unvergleichliches Klavierspiel, die eigenartigen Klangregister, die er aus dem Klavier zog, und durch seine vollstimmigen polyphonen, der damaligen Technik weit vorausseilenden Tondichtungen mit sich gebracht haben, hätte er Epigonen gehabt. Die moderne französische Klaviertechnik hat satztechnisch nichts hervorgebracht, ausgenommen die nordische und russische Schule, was ihn überholt hätte. Seine originalgetreuen Transskriptionen überbieten Thalberg und sind nur durch Liszt erreicht worden. Seine ihn überlebenden Konzertstücke und Etuden wurden stets gefördert durch Liszt, Rubinstein, Bülow, Dreyschok, Klindworth bis auf Busoni, d'Albert, Lamond und da Motta, die sie in ihr Unterrichts- und Konzertrepertoire gerne aufnehmen. . .“ — „Eine Bierbraueroper.“ Von Edgar Istel. „... Der in Arnstadt residierende Graf Anton Günther von Schwarzburg (1653 — 1715), unter dem Bach einige Jahre das Amt eines Organisten bekleidete, ließ . . . im Mai 1705 von den Schülern der Landesschule eine kleine Oper aufführen, die den seltsamen Titel trägt: Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens. Auf der Rückseite des Titelblattes des Textbuches ist der Inhalt folgendermaßen angegeben: ‚Der erste Aktus handelt vom Loosen [Auslosen der Reihenfolge der zum Brauen Berechtigten], der andere vom Mälzen, der dritte vom Brauen, der vierte vom Schenken, dargestellt durch 30 singende Personen. . .‘ Weder über den Dichter, noch über den Komponisten dieser merkwürdigen Oper ist etwas Sicheres bekannt. Der Gymnasialdirektor Pabst, der im Arnstädter Schulprogramm vom Jahre 1846 auf die Oper zuerst aufmerksam machte, hält den Schuldirektor Joh. Fr. Treiber für den Dichter, während er als

Komponisten keinen geringeren als Job. Sebastian Bach vermutet, obwohl die Musik trotz sorgfältiger Nachforschungen nicht wieder aufgefunden werden konnte. Eine Abschrift der Musik besaß ein Arnstädter Bürger namens Hunius, doch ist auch diese verloren gegangen; die Vermutung, eine zweite Abschrift befände sich in Jena, hat sich leider nicht bestätigt. Und so sind denn wohl endgültig die Bierbrauer des Vorrechtes verlustig gegangen, ihre Festlichkeiten durch eine Oper des gewaltigsten deutschen Musikers verherrlichen zu können.“ — No. 43. „Ein deutsches Weihnachtsspiel.“ Von Edgar Istel. „Vor einigen Jahren hat der Münchener Dichter Otto Falkenberg den Gedanken ergriffen, alte Weihnachtsspiele in ihrer naturwüchsigen Treuerzigkeit zur Freude von Kleinen und Großen wieder erstehen zu lassen, und die Art und Weise, wie er, ohne dem Spiel die Naivität zu rauben, es auf künstlerischer Basis neu gestaltete, kann nicht freudig genug begrüßt werden. Als musikalischer Helfer trat ihm Bernhard Stavenhagen zur Seite, der mit den einfachsten Mitteln (Harmonium, eine Violine, eine Flöte, wozu noch beim Marsch der heiligen drei Könige Becken und große Trommel traten), eine Musik schuf, die ohne sich irgendwie hervorzudrängen, als Stimmungsmittel auftreten will.“ „Möge das herzige Spiel noch oft zur Weihnachtszeit erhebend wirken und bald auch außerhalb Münchens dargestellt werden! Eine Aufführung, lediglich von Kindern ausgeführt, dürfte ebenfalls sehr reizvoll wirken.“ — „Das Konzertjahr 1912/1913.“ Von Ernst Challier sen. Ergänzung der statistischen Studie in No. 45. Die meistgespielten Symphonieen waren: Beethoven: Fünfte (47 mal), „Eroica“ (44), Vierte (40), Schubert: C-dur (37), Beethoven: Neunte (35), Brahms: Erste (32); Ouvertüren: „Meistersinger“ (49), „Tristan“ (45), „Egmont“ (42), „Tannhäuser“ (39), „Leonore“ No. 3 (37), Eine Faust-Ouvertüre von Wagner (36), „Euryanthe“ (32); Klavierkonzerte: Beethoven Es-dur (25), Schumann a-moll (22), Brahms B-dur (19); Violinkonzerte: Beethoven (42), Brahms (24), Mendelssohn (17), Bruch g-moll (13); Chorwerke: Szenen aus „Parsifal“ (23), Matthäus-Passion (21), Deutsches Requiem (15). — „Das Kinderorchester unterm Weihnachtsbaum.“ Von Max Unger. „... Es gibt schwerlich einen einfacheren und besseren Weg, in der Jugend die Liebe zur Musik zu wecken, als ihr die ernste Beschäftigung mit den Kinderinstrumenten zu gewähren, vor allem sie zum Ensemblespiel im Kinderorchester anzuregen. Aber nicht nur die Klavier und Streichinstrumente spielenden Kinder tragen einen großen Gewinn davon, sondern auch die, denen die Blas- und Lärminstrumente obliegen. Keins davon wird, wenn es ein edleres Tonwerkzeug unter die Hände bekommt, mit dem Takt und Rhythmus so leicht in Widerstreit geraten...“

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 18—20 (19. Juni bis 17. Juli 1913). — Heft 18. „Schwedische Musik der Gegenwart.“ Von Felix Saul. „... Je mehr Schweden politisch in den Hintergrund tritt, desto lebendiger beginnen die im Volke schlummernden Kräfte auf musikalischem Gebiete sich zu regen, doch noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wird das schwedische Musikleben neben Deutschen von Franzosen und Italienern beherrscht. Dann aber, vielleicht mit unter dem Einflusse der deutschen Romantik, gewinnen in Schweden nationale Strömungen, wie in der Literatur, so auch in der Musik, immer mehr die Oberhand, so daß wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu eine Blütezeit des schwedischen Liedes erleben, der sich nach 1850 eine solche auf dem Gebiete der Instrumentalmusik anschließt. Auch in der Oper zeigen sich bereits Anfänge einer nationalen Kunst. Zu voller Blüte jedoch entfaltete sich die schwedische Musik erst innerhalb der letzten 30 Jahre.“ — „Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.“ Technisch-ästhetische Analysen. Von Wilibald Nagel. (Fortsetzung in Heft 20.) XIII. 10.

— „Die demolierte Musikstadt.“ Zum Abbruch des Bösendorfer-Saales in Wien. Von Paul Stefan. „... Daß ein Saal zerstört wird, ist wohl auch schon anderswo geschehen. Hier in Wien wird ja zudem in der nächsten Saison ein Konzerthaus mit drei neuen Sälen eröffnet. Wüßte man heute schon, daß sie die gleichen Vorzüge haben werden, wie der zerstörte Bösendorfer-Saal, so bliebe nur der Mangel an Pietät und die überflüssige Neuerungsucht zu beklagen. Was man aber einzig weiß, ist, daß eine gute Akustik an sich ein Glücksfall ist, eine Akustik wie die des Bösendorfer-Saales aber kaum je wieder zu finden sein wird... Auch dieses Wahrzeichen einer schöneren Zeit ist jetzt getilgt. Am letzten Konzertabend spielte das Quartett Rosé Beethovens Abschiedswerk „Muß es sein?“ — Nein, wahrhaftig, das mußte nicht sein.“ — Heft 19. „Vom 48. Tonkünstler-Feste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.“ Von Paul Ehlers. „... Es muß als ehrende Auszeichnung empfunden werden, auf den Tonkünstlerfesten des A. D. M.-V. aufgeführt zu werden; das ist aber nur dann möglich, wenn die eingereichten Arbeiten noch strenger als jetzt gesichtet werden. Wenn sich Vorstand und Musikausschuß dies zur Richtschnur nehmen, dann können sie mit gutem Gewissen sagen, daß das, was sie den Mitgliedern vorführen, ein getreues Bild vom Besten der jeweiligen Produktionskraft gebe. Genies und große Talente aus der Erde zu stampfen, sind sie nicht verpflichtet; wer das von ihnen verlangen, wer sie für eine etwaige Stagnation im Schaffen verantwortlich machen wollte, würde seine eigene Unzurechnungsfähigkeit beweisen...“ — „Gedanken eines Musiklehrers.“ Zu Semi Meyers Psychologie der musikalischen Übung. Von Otto Gasteyger. (Fortsetzung.) — „Neue Tschaikowsky-Briefe.“ Von Adolf Heß. Interessanter Briefwechsel zwischen Tschaikowsky und Balakirew. — „Ethel Smyth.“ Von Victor Junk. Studie über die englische Komponistin. „... Alles in allem: ein starkes Talent, eine gewinnende, ja faszinierende Persönlichkeit und — was vielleicht noch mehr sagt: eine glühende und gütige Menschenseele.“ — Heft 20. „Die Versicherungspflicht der Musiker und Musiklehrer.“ Von Dr. Freiesleben. „... Im ganzen geben die beiden Versicherungsgesetze, die trotz ihrer sprachlich vorbildlichen Fassung redaktionell nicht durchweg glücklich gestaltet sind, in vielen Punkten zu Zweifeln Anlaß; die praktische Handhabung wird deshalb erst allmählich in sicheren Fluß kommen. Dann erst wird der wahre Wert der Versicherungs-Gesetzgebung sicher zu beurteilen sein; bei bureaukratischer Auslegung kann sie ein Schrecken, bei freier und vornehmer Handhabung sicher ein Segen für die beteiligten Berufskreise werden.“ — „Kapellmeistersorgen und -hoffnungen.“ (Zur Lehrerfrage.) Von Otto Urbach. „... Wenn Leute mit ganz mangelhafter Ausbildung, die im Hauptamt eine Staatsstellung haben, gut bezahlte Dirigentenstellen oder auch nur Musikstunden dem schwer um seinen Lebensunterhalt ringenden Berufsmusiker vermöge des Ansehens ihrer Staatsstellung wegnehmen, so wird das allemal Erbitterung hervorrufen — einen ähnlichen Kampf führen ja die Stadtkapellen gegen die Militärkapellen — und es wäre wirklich gut, wenn die Lehrerschaft bei ihrem Zusammengehörigkeitsgefühl in solchen Fällen ‚hart und nicht sentimental‘ gegen solche vorginge, die sowohl den Berufsmusiker in seinem Brote und die Lehrerschaft in ihrer Ehre schädigen. Der Staat kann meines Erachtens nichts Besseres tun, als überhaupt selbst den öffentlichen Musikunterricht in seine Hände zu nehmen, wie er es mit dem in den übrigen Künsten, dem Wissenschaftlichen, Technischen und Gewerblichen schon getan hat... Alle anderen Befähigungsnachweise werden an der Härte des Lebens und an unseren verworrenen musikalischen Verhältnissen notwendigerweise scheitern.“ — „Ferdinand David und Mendelssohn.“ Ein Gedenkblatt zum 40. Todestage Davids. Von Adolph Kohut. Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

150. **August Halm:** Von zwei Kulturen der Musik. Verlag: Georg Müller, München 1913. (Mk. 4.—.)

Der Titel des Buches ist irreführend, da es sich nicht um zwei nebengeordnete, gleichwertige Begriffe (zwei Musikkulturen) handelt, sondern erstens um Untersuchungen über das Charakteristische der Fugen- und Sonatenform und zweitens um „das Gestalten im einzelnen“, aufgezeigt an Beispielen aus Kompositionen in ebendiesen Formen. Diese Äußerlichkeit vorweggenommen, birgt das Buch für den produzierenden und reproduzierenden Musiker feinsinnige Bemerkungen voll hoher Werte. Da es nicht nur für den Berufsmusiker gedacht ist, sondern sich auch an den musikalisch gebildeten Laien wendet, so gibt der Verfasser in der Einleitung (XXXII Seiten) kurze Erklärungen musikalischer Elementarbegriffe, wobei ein möglichst gefühlsmäßiges Erfassen des musikalischen Lebens in jenen genannten Formen angebahnt wird. Die Erklärungen über Tonart und Kadenz, Vorhalt, Verzierungen und Modulation sind als besonders gelungen hervorzuheben, jene über Rhythmik dagegen völlig unzureichend.

Die Ausführungen über die Fugenform im ersten Teil des Buches (Kultur der Form) weisen eine Fülle von nützlichen Beobachtungen auf, denen man es anmerkt, daß sie nicht nur Resultate vieler Analysen sind, sondern in kompositorischer Praxis gewonnen wurden. In ihrer Gesamtheit bilden sie eine wertvolle Ergänzung zum modernen Lehrbuch der Fugenkomposition von Iwan Knorr. Die angeführten Möglichkeiten einer Weiterentwicklung der Fuge nach Bach, Lebendigmachen der starren Form und Differenzierung der einzelnen Gruppen, wie sie Beethoven unternommen hat, könnten wohl durch Analyse der Fugenkomposition von mindestens Schumann, Mendelssohn und Brahms (Fuge am Schluß der Händel-Variationen) vermehrt werden. Vielleicht trüge diese Art der Modernisierung der Fugenform nach dem Wunsche des Verfassers dazu bei, daß unsere heutigen Komponisten sich ihrer wieder häufiger bedienen und ihrem Aschenbröddel als „Rechenexempel“, „Gelehrsamkeitsprobe“ und „Examensstoff“ ein Ende machen.

Der bevorzugten Schwester der Fugenform, der Form der Sonate, wird auch in Halms Buch der größere Raum gegönnt. In zwei prachtvoll geführten Analysen (1. Erster Satz aus Beethovens Klaviersonate in d-moll, op. 31. — 2. Die Durchführung im ersten Satz seiner Pastoralsymphonie) zeigt der Verfasser, daß man das musikalische Leben eines Beethovenschen Sonatensatzes völlig begreifen kann ohne Zuhilfenahme jener oft überschwenglich wirkenden Phrasen moderner Hermeneutik. Ein trauriges Kapitel übrigens, diese Tondeutungskunst. Absichtlich wählt Halm Beethovens d-moll Sonate, die „Sturmsonate“, um zu zeigen, daß auch hier, wo das Werk zu außermusikalischer Deutung geradezu herausfordert, das Musikalische die Hauptsache bleibt und das Interessantere ist. Wertvoll ist's zu lesen, wie Halm dem Beethoven-Biographen und Hermeneutiker Paul Bekker, allerdings bei aller

Hochachtung für sein Werk, zeigt, wie schief seine angewandten Bilder werden, sobald sie logisch musikalisch zu Ende gedacht werden. Und doch ist Bekkers Art zu deuten noch sympathisch, mindestens erträglich gegenüber den eher verletzenden als erklärenden „Bearbeitungen“ moderner Hermeneutiker. Ihnen weist Halm die Wege, wie man dem Hörer, mehr noch dem Spieler in der Auffassung zu Hilfe kommen kann, ohne zu personifizieren, ohne Geschichten zu konstruieren, vor allem ohne die Phantasie des Nachschaffenden lahmzulegen. Wie der Verfasser schon in der Einleitung seines Buches die Grundbegriffe der Harmonielehre inhaltlich lebendig, den Vorhalt z. B. als gehemmtes Fließen, aufgefaßt wissen will, so werden auch in der Analyse alle harmonischen, rhythmischen und dynamischen Vorgänge als Lebensäußerungen eines musikalischen Organismus gewertet und es wird vor allem auf die natürliche Weiterentwicklung einmal angewendeter Ausdrucksmittel, z. B. der Synkopen, hingewiesen. Ein in diesem organischen Sinne prüfender Hörer erkennt erst, in wie genialer Weise Bach und Beethoven schafften innerhalb der vorhandenen Formen, und daß es schließlich der lebensstrotzende Organismus selbst war, der nach Erweiterung dieser Formen strebte.

Peinlich zu lesen sind dagegen des Verfassers Ausführungen über eine Stelle (50. Takt) im ersten Satz der Waldsteinsonate, worin er Beethovens Rhythmik als „unfertiges Sprechen, unreifes Denken und Fühlen“ bezeichnet. Ähnliche Stellen kehren wieder, seltsamerweise in einem Buch, dessen schwächste Seite eben die Rhythmik ist.

Die Analyse der Durchführung im ersten Satz der Pastoralsymphonie Beethovens ist der beste Teil des Buches. Wie der Verfasser den plötzlichen Ruck von B-dur nach D-dur erklärt, wie die Instrumentation als Ergebnis natürlicher Entwicklung erscheint, die Bemerkungen über Tonartenverwandtschaft, Symmetrie, Wiederholungen und Echo verdienen hohe Anerkennung.

Leider muß ich mir versagen, auf den zweiten Teil des Buches ebenso einzugehen. Er wird ausgefüllt mit meist überzeugenden Untersuchungen über Notwendigkeit und Mittel beim Übergang in eine andere Bewegungsart, über die Anwendung der Synkopen, den Sinn der Verzierungen, über Pausen, das Problem des Aufwärts und Abwärts, also mit Beiträgen zur Kompositionspraxis. Einigen Zweifel setze ich zum Schluß in des Verfassers Meinung, daß nämlich in zwanzig Jahren Bücher vorliegenden Inhalts nicht mehr nötig sein werden.

Otto Steinhagen

151. **Adolf Stübing:** Friedrich Hebbel in der Musik. Mit 220 in den Text gedruckten Notenbeispielen. Verlag: Otto Beckmann, Berlin W 1913 (Mk. 4.—.)

Das Buch ist eine sehr fleißige Arbeit; der Verfasser bezeichnet es selbst als „Orientierungsmittel über komponierte Hebbelsche Dichtungen, durch Hebbelsche Schöpfungen angeregte musikalische Erzeugnisse, als Nachschlagewerk für Hebbel-Gedenktage und -Feiern“. Diesen Zweck erfüllt das Buch durchaus. Ob der Verfasser die vollkommene Lückenlosigkeit erreicht hat, die seine Absicht gewesen ist, vermag ich natur-

gemäß nicht zu beurteilen; sind doch sogar viele, Manuskript gebliebene Werke mit angeführt, deren Vollzähligkeit sich jeder Nachprüfung entzieht. Stübings Buch bringt indessen viel mehr, als eine bloße Aufzählung der durch Hebbel direkt oder indirekt inspirierten Kompositionen. Eine kurze Einleitung enthält Hebbels Ansichten über die Musik und Nachrichten über seinen Verkehr mit Musikern. Dann werden alle aufgeführten Werke ziemlich ausführlich besprochen. Insbesondere wird bei den nach Hebbels Dramen geschaffenen Opern eingehend auf die Veränderungen hingewiesen, die an den Hebbelschen Dichtungen vorgenommen worden sind. Bedauerlich ist es, daß dabei meist nur der literarisch-dramaturgische, verhältnismäßig wenig der musikalisch-dramaturgische Standpunkt zur Geltung kommt, also eine Erörterung darüber, ob und inwiefern die vorgenommenen Veränderungen für die musikalische Behandlung notwendig oder zweckmäßig waren. Die musikalische Analyse der Werke wird durch Notenbeispiele unterstützt. Aber selbst mit dieser Nachhilfe gelingt es nicht, eine wirkliche Vorstellung von den besprochenen Werken zu vermitteln, was ja in der Natur der Sache liegt. Oft laufen dem Verfasser auch recht inhaltlose Wendungen unter, wie (S. 157): „Die Erfindung ist, ohne gerade bedeutend zu sein, flüssig, das harmonische Vermögen Achtung gebietend,“ oder (S. 317): „Ganz geschickt, aber keineswegs eine Erschöpfung der Vorlage“ u. dgl. Wiederholt spricht der Verfasser von metaphysischen Qualitäten der Musik; ich muß bekennen, daß ich mit diesen Worten keinerlei klare Vorstellung zu verbinden vermag. Auffällig ist es, daß Stübing als Vorgänger Schumanns für das Melodram nur Kunzen anführt (S. 213), während er mit viel größerem Rechte Georg Benda, Karl Eberwein, Zumsteeg, sogar Beethoven („Leonore Prohaska“) und Weber hätte nennen können. Das Werk ist eine geschickte Kompilation, die am Ende eine tabellarische Übersicht über alle besprochenen Kompositionen enthält und auf Grund der Benutzung einer reichen Literatur auch viele literarhistorisch interessante Details bringt. Ein alphabetisches Register würde seine Brauchbarkeit noch erhöhen, zumal das Buch als Nachschlagewerk gedacht ist.

Rudolf Cahn-Speyer

152. **Arthur Seidl:** *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende des Jahrhunderts.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg, Deutsche Musikbücherei, Band 5 (Mk. 2.—).

Da der Verfasser selbst von diesen vier „Vorträgen“ wünscht, daß sie als das Dokument einer Übergangszeit gewissermaßen „historisch“ genommen werden mögen, seien nur seine Themen genannt. In „Was ist modern?“ schafft Seidl das Verständnis für die spezifisch modernen Geister unserer Zeit. Die Reihe: Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner setzt er mit Nietzsche fort, den er als den Winckelmann des 19. Jahrhunderts bezeichnet. In „Moderner Geist in der dramatischen und instrumentalen Tonkunst“ ist von besonderem Interesse die Analyse von Strauß' „Guntram“, der ersten „ausgesprochen

modernen Konfession“ des Komponisten, dem „ganz und gar aus modernem Stoff Geborenen“. „Also sprach Zarathustra“, der dritte Vortrag, zieht eine Parallele zwischen der Dichtung Nietzsches und der ihres Vertoners (Der Zwiespalt in Nietzsches Musikauffassung ist bezeichnend hervorgehoben), welche „mit dem Hammer musiziert“. Das vierte Stück endlich bietet eine kleine Monographie über „Moderne musikalische Lyrik“. Nachdem es sich mit dem „fraglich-modernen“ Hugo Wolf auseinandergesetzt hat, zeigt es den Geist der Komponisten, wie er sich in ihrer Textwahl spiegelt, wobei wir eine gute Portion interessanten Wissens mitnehmen. Nicht besonders günstig kommt auch der meiner Ansicht nach noch immer modernste, weil genialste aller neueren Liederkomponisten, Johannes Brahms, weg, der wohl in seinem feinen Spürsinn für echte, ewige Texte unerreichbar dasteht. Aber wie gesagt: es sind etwa vierzehn Jahre seit der Niederschrift dieser Aufsätze verflossen, da mag und muß wohl gerade dieser Autor heute über vieles ganz anders denken.

Arno Nadel

MUSIKALIEN

153. **Bernhard Schneider:** *Acht vier- und mehrstimmige gemischte Chöre a cappella, nach wendischen Volksliedern frei bearbeitet.* op. 24. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Heft I und II: Partitur je Mk. 1.50, jede Stimme Mk. —.40.) „Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen“ — sprach Robert Schumann, und somit wollen wir auch den Volksliedern der Wenden den Weg nicht wehren. Gleich die erste Nummer, das Tanzlied „Tritt weiter, dreh dich mal um!“ wird mit seinem Humor bei dem Zuhörer nicht vergebens anklopfen. Hier wie auch den ernstesten Liedern hat die lebendige, dem Text gerecht werdende Bearbeitung Schneiders den alten Weisen mit Erfolg den Weg zu unserem modernen Ohre gebahnt. Einwendungen könnte man erheben gegen die Auslieferung des auf den Sologesang hinweisenden Liedes „Was tun den Leuten wir nur zuleide, daß sie beneiden uns beide?“ (No. 3) an den Chor.

154. **Arnold Mendelssohn:** *Motette zur Siegesfeier („Lobet den Herrn, daß sein Volk wieder frei ward!“) für gemischten Chor.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Part. und Stimmen Mk. 2.—.) — Drei patriotische Lieder (1. Der Fahnen Schwur; 2. Die Leipziger Schlacht; 3. Der Freudenklang) für gemischten Chor a cappella. Verlag: Ebenda. (Part. und Stimmen No. 1 und 3: je Mk. 1.20, No. 2: Mk. 1.80.)

In der „Motette zur Siegesfeier“ begegnen wir den Worten: „Aber sie hatten keinen Gewinn davon.“ Zu den zahlreichen patriotischen Gelegenheitskompositionen, von denen die Völker „keinen Gewinn haben“, zählen auch die oben registrierten Chöre Arnold Mendelssohns. In der „Motette“ gibt es viele Noten, viele lebendige Achtelnoten, aber das Leben, das Feuer ist nur

äußerlich; lebhafte Armbewegungen sind noch kein Beweis für Patriotismus. An innerer Kraft und überzeugendem Schwung gebricht es auch den „Drei patriotischen Liedern“. In der „Leipziger Schlacht“ zeigt sich der ernste, blutige „Männerstreit“ in folgender weichlicher, femininer Gestalt:



Män - ner - streit

Und von manch anderem Fehlgriff wäre zu berichten.

Franz Dubitzky

155. Étienne Nicolas Méhul: Sonate op. 1 No. 3 für Klavier. Für den Konzertvortrag eingerichtet von A. Merowitsch. Verlag: Wilhelm Hansen, Kristiania. (Mk. 1.80.)

Die Edition dieser Jugendarbeit des beliebten französischen Opernkomponisten halte ich, vielleicht abgesehen von dem ganz niedlichen Menuett, für überflüssig. Sie wirkt wie ein mattes Abbild einer der schwächsten Sonaten Mozarts und hat höchstens historisches Interesse. Rein äußerlich und störend wirkt das die einfachen melodischen, nur auf Hauptakkorden basierenden Linien durchbrechende Passagenwerk. Solche Ausgrabungen tragen höchstens dazu bei, die Wertschätzung eines auf einem anderen Gebiete anerkannten Komponisten zu schmälern.

156. Dirk Schäfer: Sonate inaugurale für Klavier. Verlag: A. A. Noske, Middelburg. (Mk. 4.50)

Das dreisätzige, aus einem „Allegro marziale“, einer „Improvisata“ (nach berühmtem Muster) und einem „Moderato maestoso“ bestehende und an die Technik des Spielers ziemlich hohe Anforderungen stellende Werk gehört der modernsten Richtung an. Viel hohles Pathos neben erkünsteltem Temperament; viel unschön wirkende Dissonanzen neben längeren Akkordmonotonien. Und außerdem kein dankbarer praktischer Klaviersatz. Es mutet vielmehr an wie ein Klavierauszug eines für großes Orchester gedachten Werkes. Störend wirkt auch das Zerreißen der Stimmung durch die deplaciert wirkenden eingeschobenen virtuosen Stellen sowie die manchmal auftretende ruckweise Modulation. Im übrigen aber haben wir es mit der ehrlichen Arbeit eines talentierten Künstlers zu tun, dessen dauernder Erfolg von den Bahnen, die er in späteren Werken einschlagen wird, abhängt.

Carl Rorich

157. Fritz Volbach: „König Laurins Rosengarten“. Für Männerchor, Bariton-solo und Orchester. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig (Kl.-Ausg. Mk. 7.50).

Der Komponist hat den Text selbst verfaßt und nennt das Stück „Eine deutsche Heldenmär“. In der Art der altdeutschen Helden-gedichte erzählt er mit nicht immer sehr gewählten und geschmackvollen poetischen Wendungen, wie in des tückischen Zwergen Laurins Rosengarten die Jungfrau Similde festgehalten und von einer Heldenschar unter Führung des Dietrich von Bern befreit wird. Er zeichnet mit

sicheren Strichen und vermeidet alles Überflüssige; seine musikalischen Motive bringen zwar nichts irgendwie Besonderes, aber er versteht sich auf einen effektvollen Aufbau und dankbaren Männerchorsatz. Bei den dramatisch spannenden Momenten gibt er sein Bestes. So ist gleich der erste Teil „Das Siegesmahl“ prächtig gelungen. Seine Lyrik ist nicht tief und leider oft nicht ganz frei von auffälligen Wagner-Anklängen. Auch einen populären Einschlag in seiner Melodie, der selbst nicht vor Trivialem zurückschreckt, verschmäht er nicht, so z. B. im Schlußgesang Dietrichs mit darauffolgendem Chor. Große Chorvereinigungen, die ein farbenprächtiges, dankbares Werk mit Orchester suchen, werden mit dem vorliegenden einen guten Griff tun.

158. Rudolf Ewald Zingel: „Das Spiel der fünf törichten und fünf klugen Jungfrauen.“ Für gemischten Chor, Soli und Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin (Kl.-Ausg. Mk. 7.50).

Hier wird von einem Spiel erzählt, das vor dem Landgrafen Friedrich aufgeführt wird zwischen den törichten Jungfrauen, die von weltlicher, und den klugen, die von himmlischer Liebe erfüllt sind. Das Ganze ist ein Werk, von dem man sich auf denkende und natürlich empfindende Menschen gar keinen Eindruck versprechen kann. Der Text ist von Felix Freiherrn von Stenglin in unangenehm frömmelndem, richtigem Traktätchen-Deutsch verfaßt, das einem direkt auf die Nerven fällt. Die Törichten müssen am Schluß natürlich in die Hölle. Die Musik ist in ihrer Langweiligkeit nicht viel besser und als völlig antiquiert anzusprechen.

159. Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von Arnold Schering. II. Teil: Zwölf weltliche Gesänge. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Part. Mk. 4.—).

Diese Auswahl schließt sich würdig der schon früher erschienenen Sammlung geistlicher Gesänge an. Wer sich für die Musik unserer Altvorden interessiert, findet hier mit das Schönste zusammengetragen, was aus dieser Zeit auf uns gekommen ist. Die Begleitung, die von Streich- oder Blasinstrumenten ausgeführt werden kann, ist keine Bearbeitung, sondern es ist die Zuerteilung der Begleitung als Gesang betrachteten Stimmen an die Instrumente. Der Gesang kann von einer einzelnen Stimme oder von einstimmigem Chor ausgeführt werden. Auch für eine Zusammenziehung der Begleitstimmen zu darunter gelegtem Klavierauszug ist gesorgt. Ich denke mir die Ausführung mit Streicherbesetzung außerordentlich intim und genußreich. Unter den zwölf Stücken finden wir neun Liebeslieder, eins immer interessanter und fesselnder als das andere. Überhaupt sieht man durch die ganze Zusammenstellung die verschiedensten Merkmale des deutschen Volkscharakters beleuchtet.

160. Hugo Riemann: Elf Minneweisen aus dem 13. Jahrhundert auf Grund der Originalmelodien für gemischten Chor a cappella. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Part. Mk. 1.50.)

Diese alten wertvollen Melodien sind mit vollendeter Meisterschaft vierstimmig ge-

setzt, ohne daß ihnen etwas von ihrem Charakter genommen ist. Es sind leicht auszuführende kurze Strophenlieder.

161. **Ausgewählte Madrigale berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts.** In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur je Mk. —.50.)

Von diesen Madrigalen kann man, was die Güte der Musik betrifft, dasselbe sagen. Es liegen drei neue Nummern vor von Giovanni Croce, A. Utendal und J. Regnart. Es sind fünfstimmig gehaltene, durchkomponierte Stücke für gemischten a cappella-Chor und etwas schwerer als die vorgenannten. Sie versetzen uns in die eigenartige Klangwelt der Madrigale, und die Ausführenden werden an der Frische und Schönheit dieser Musik viel Freude haben.

162. **Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores zu Leipzig.** Herausgegeben von Gustav Schreck. 1. Calvisius: Psalm 150. 2. Joh. H. Schein: O Domine. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur je Mk. 1.—.)

Beide Stücke, das erste zwölfstimmig, das zweite sechsstimmig, sind Perlen in ihrer Art. Das, was diese Sachen von vielen neuzeitlichen Chorwerken unterscheidet, ist, daß in ihnen alles für die Singstimmen und nicht instrumental empfunden ist. Wenn auch zu ihrer Bewältigung ein leistungsfähiger Chor gehört, so sind die einzelnen Stimmen untereinander doch so musikalisch gestützt, daß ihre Ausführung nicht allzu schwierig sich gestaltet.

163. **Max Schillings: Zwei patriotische Gesänge für Männerchor a cappella.** op. 29. 1. Das Vaterland (Part. und Stimmen Mk. 1.20.) 2. Gelübde (Part. und Stimmen Mk. 2.—.) Verlag: Rob. Forberg, Leipzig

Es sind zwei Chöre, die mit Erfolg bestrebt sind, dem Liedertafelton, der gerade in patriotischen Männerchören Orgien feiert, aus dem Wege zu gehen. Sie enthalten eine vornehme Musik, bei der mir freilich der rechte begeisterte Schwung, das Fortreißende und Zwingende fehlt, was für derartige Vorwürfe nötig ist. Sie sind mittelschwer und sanglich geschrieben, es finden sich aber im Satz mehrere querständige Stellen, die sich im Chor nicht gut machen werden.

Emil Thilo

164. **Emil Mattiesen: Zwölf Gedichte.** op. 2. (2 Hefte.) Edition Peters, Leipzig.

Das rein Lyrische liegt dem Tonsetzer nicht so gut wie das Ernst-Pathetische. So erfüllen die ersten Gesänge des 1. Heftes die Hoffnungen nicht, die man nach seinem op. 1 (Balladen) auf Mattiesen setzte. Bei „Heimgang in der Frühe“ ist mir die Melodie zu gekünstelt für die wundervoll gesunde Kraft des Liliencronschen Gedichts, auch begreife ich nicht recht, warum die durchgehende, eigenartig rhythmisierte Begleitfigur, die doch wohl das Dahinschreiten ausdrücken soll, im Dreivierteltakt geschrieben ist. „Der Feind“ ist in seiner wuchtigen Einfachheit nicht ohne großen Zug; „Die Sonne sinkt“ (Nietzsche) halte ich für das beste Stück des ersten Heftes, hier verbinden sich Wort und Ton zu einer oft staunenswerten Einheit. „Jedem das Seine“ (Mörike) ist schätzenswert durch die charakter-

volle, madjarisch-zigeunerische Einleitung mit den Einstimmquinten der Violine in den Anfangstakten. Bei „Von Katzen“ fehlt der natürliche, behagliche Humor. Im zweiten Heft tritt bedenklich die Modeneigung hervor, die Taktart sehr oft zu wechseln, was ich aber bei Mattiesen zu entschuldigen geneigt bin, weil sein Bestreben, peinlich genau nach Hebungen und Senkungen die Worte musikalisch zu deklamieren, ihn mit Folgerichtigkeit zu jenem häufigen Taktwechsel führt, der aber immerhin ein Moment der Unruhe in den Fluß der Lieder bringt. Überhaupt muß der Tonsetzer davor gewarnt werden, die melodische Linie zugunsten der Deklamation zu unterbrechen, was im zweiten Heft ziemlich oft geschieht. „Stille der Nacht“ (Keller) mit den leise pochenden gleichmäßigen Achteln in Oktaven ist außerordentlich stimmungssicher erfaßt. Dasselbe technische Hilfsmittel zeigt gleich das nächste Lied „Hoher Mittag am Meer“. „Sonnenuntergang“ (Hölderlin) bietet wieder eine prächtige, gleichsam harfenumrauschte, lange Klaviereinleitung, während das eigentliche Lied dagegen etwas abfällt. Wenn Mattiesen auf die Worte von „spielt“ bis „nach“ zwölfmal hintereinander dasselbe c erklingen läßt, so ist das im wahrsten Sinne des Wortes eintönig. Auch bei den zwei letzten Liedern scheint dem Tonsetzer die Phantasie erlahmt zu sein. Jedenfalls aber verdienen seine Liederhefte Beachtung, und man darf weiteren Veröffentlichungen Mattiesens (unter der Voraussetzung, daß er selbstkritisch die Massenproduktion meidet) mit hoffnungsreicher Anteilnahme entgegensehen.

165. **Hermann Unger: „Les petits Riens“.** Sechs Klavierstücke. op. 1. 2 Hefte, Wunderhorn-Verlag, München. (je Mk. 1.80.)

Wunderhold ist dieses op. 1 zwar nicht, vielmehr beweist es, wie kompliziert sich unsere jungen Tonsetzer selbst ihre Kleinigkeiten gestalten, aber man wird die beiden Hefte doch mit Hochachtung aus der Hand legen. Ist auch die Erfindung sehr mager, so offenbart sich doch in allen sechs Stücken ein ausgeprägter musikalischer Farbensinn und das Bestreben, möglichst neue aparte Klangwirkungen zu erzielen. Daß Unger von Reger und noch mehr von der neufranzösischen Schule der Debussy usw. stark beeinflusst wurde, ist auf den ersten Blick zu ersehen, aber man bemerkt doch mit Vergnügen gelegentlich das Auftauchen eigener Züge, besonders an den Stellen, wo er für eine kurze Weile seine meist geschraubte und manirierte Schreibweise zu vergessen scheint und einen Anlauf zum Musizieren nach deutscher Art nimmt. Diese Anläufe sind leider selten, was sich aus der Sprödigkeit seiner melodischen Einfälle genügend erklärt. Aber wo Gedanken fehlen, da stellt sich eine interessante Koloristik ein, der man sich ein Weilchen gern überläßt. Aber bei näherem Zusehen merkt man deutlich die Manier Ungers; Tonalität ist fast völlig ausgeschaltet, der stete Wechsel und das Ineinanderziehen der Harmonieen zum Grundsatz erhoben. Die übermäßig häufige Verwendung des Sekundenintervalls und der unablässige Wechsel von Versetzungszeichen und Quadraten verstärken den Eindruck der Unruhe, des unsicheren Hin- und Herbewegens. Aber gewisse Stimmungswerte

sind zweifellos in diesen „Kleinen Nichtigkeiten“ zu finden, bei denen man aber um Himmelswillen nicht an die gleichnamigen Balletmusik-Fragmente Mozarts denken darf. Ungers musikalische Sprache ist nämlich just das Gegenteil von der Mozarts. Und wenn er sich schon in seinen „Kleinen Nichtigkeiten“ so raffiniert und kompliziert gibt, so kann man nur die ahnungsvolle Frage aufwerfen, wie dann wohl seine „großen Sachen“ aussehen werden. Die Stücke sind übrigens, was vielleicht zu betonen nötig ist, weil der Titel leicht irreführen könnte, keineswegs für Anfänger geschrieben, sondern verlangen Klavierspieler von vorgeschrittener Technik und Vertrautheit mit der modernen Klaviermusik. Bisweilen hatte ich die Empfindung, als ob die Stücke mehr orchestral gedacht seien als klaviermäßig.

F. A. Geißler

166. Percy Sherwood: Suite für zwei Violinen. op. 23. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 1.80.)

Das Werk besteht aus Präludium, Minuetto, Sarabande, Gavotte und Gigue. Es ist hübsch gearbeitet und nutzt die Klangmöglichkeiten der beiden Violinen geschickt aus, ohne den Spielern große Schwierigkeiten zu bieten. Die einzelnen Sätze sind ganz im alten Stil gehalten; der ansprechendste ist wohl die Gavotte. Auf jeden Fall kann diese Suite als eine Bereicherung der Literatur für zwei Violinen bezeichnet werden.

167. Rudolf Karel: Sonate für Violine und Klavier. op. 17. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Mk. 9.—.)

Diese Sonate ist von der bei den Modernen üblichen unmotivierten und sprunghaften Unruhe in der Harmonie erfüllt. Der erste Satz ist breit angelegt. Die thematische Gestaltung ist nicht sonderlich glücklich und originell zu nennen. Im Gegenteil; dann und wann auftretende Melodien werden immer auf das seltsamste und oft gezwungenste verbogen, so daß es zu einer klaren Entwicklung und wirklich überzeugenden musikalischen Steigerung nicht kommt. Das Andante hat recht stimmungsvolle Einzelheiten und hebt sich auch als Ganzes über die anderen Sätze hinaus. Nach der unbedeutenden Phraseologie des Scherzos wirken die prägnanten slawischen Rhythmen und Motive des schwungvollen letzten Satzes intensiv und belebend.

168. Ludomir Różycki: Rhapsodie für Klavier, Violine und Violoncello. op. 33. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin. (Mk. 5.—.)

Ein effektiv aufgebautes und infolge seiner ursprünglichen Melodik äußerst wirksames Stück, das den Ausführenden günstige Gelegenheit zur Entfaltung ihres Könnens bietet. Der Instrumentalsatz ist immer voll und klingend. Der Charakter der Rhapsodie gewährleistet dem Komponisten eine gewisse Mannigfaltigkeit der Stimmungen. Und doch wird die Einheitlichkeit des Ganzen nicht zerrissen. Es ist viel Temperament in diesem Werk, das im Konzertsaal immer Beifall finden dürfte. Walter Dahms

169. Carl Clewing: Liederbuch auf Laute und Klavier oder Spinett. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die Laute ist ein seltsames Instrument! Durch ihre eigentümliche, aus der Praxis von Jahrhunderten hervorgewachsene Stimmung

sind gerade die Akkordverbindungen am leichtesten spielbar, die auch harmonisch richtig sind. Ferner ist der harmonische Reichtum der Laute viel, viel größer, als man gewöhnlich ahnt. Was sich mit den Dreiklängen der 2., 3., 6. Stufe, mit den entsprechenden Septimenakkorden alles anstellen läßt, wie sich der altertümliche Duft, der über dem Instrument liegt, durch eine entsprechende Harmonisation nachahmen läßt, das ist ganz erstaunlich. Man muß freilich Musiker sein, um das alles technisch zu beherrschen, und das ist Clewing offenbar nicht, denn die Begleitungen zu seinen Liedern tragen alle den Stempel des Dilettantismus an der Stirn. Meist ist es das übliche: „Schrumm da da“, mit dem gearbeitet wird, die höheren Bünde sind überhaupt nicht benutzt und somit eine der stärksten Verwendungsmöglichkeiten der Laute ganz unberücksichtigt gelassen.

Ich will auf ein paar der hauptsächlichsten theoretischen Unmöglichkeiten aufmerksam machen. In „Der Winter ist vergangen“ findet sich in Takt 7 eine häßliche Verdoppelung der Terz im 3. Akkord; sie wäre leicht zu vermeiden gewesen. In „Der blutige Pfalzgraf“ sind in Takt 4 und im Nachspiel a-moll und d-moll ganz unvermittelt nebeneinander geklebt. Besser wäre statt d-moll der Septakkord der 2. Stufe von a-moll. Das dis im 6. Takt von „Au jardin“ ist in der Klavierbegleitung erträglich, im Lautensatz falsch und übel klingend, weil es nicht aufgelöst wird. „Jetzt kommt die Zeit“: die Takte 4—6 wimmeln von harmonischen Schnitzern, die jedes Musikantenohr beleidigen müssen. Im drittletzten Takt das ais ist falsch, es muß as heißen. Im 6. Takt von „Der blaue Storch“ findet sich ein typisches Beispiel eines ganz schlecht klingenden frei einsetzenden Quartsextakkordes; durch die sprungweise Auflösung in die Tonika wird diese Härte natürlich nicht gemildert. Die Harmonik im „Fuchswilden Reiter“ ist ganz verworren und unlogisch. Die Fortschreitungen im 2. und vom 6. zum 7. Takt in „Es ist ein Schnee gefallen“ sind falsch und klingen abscheulich.

Die besten Begleitungen finden sich in „Hier sitz ich auf Rasen“, „In den Rosen“, „Mädele ruck, ruck, ruck“ und „De Grofsmied“, wo allerdings im drittletzten Takt das b häßlich wirkt und der Akkord besser und richtiger e d b statt e b g lautete. Im „Hildebrandtslied“ und „Studentenlob“ ist die altertümliche Harmonik gut getroffen.

Sehr zu bemängeln ist das Fehlen einer genauen Fingersatzbezeichnung. Nur ein paar mal sind Applikaturen vermerkt, dann aber auch nicht immer einwandfrei, wie in „Le retour“. Warum hier das tiefe f mit dem Daumen, das höhere f mit dem 3. gegriffen und nicht der viel künstlerischere Ganz-barré-Griff angewendet werden soll, ist mir unverständlich. Unverständlich ist mir auch, warum der Verlag z. B. in Heft 2 die Texte auf die Rückseite des Lautensatzes drucken ließ.

Clewing hat auch eigene Melodien erfunden. Sie sind natürlich ganz primitiv, wie „Der blutige Pfalzgraf“. Aber sie sind auch nicht im Stil der alten Volkslieder. Solche chromatischen Fortschreitungen wie in Takt 4—6 in „Es wollt ein Fuhrmann“ kennt das alte Volkslied nicht, und

solche Melodiebildungen wie in den 3 letzten Takten vom „Fuchswilden Reiter“ schlagen dem Volksliedstil direkt ins Gesicht. Auch „Kein schöner Tod“ ist durchaus nicht im „Stil alter Schlachtlieder“, denn diese pflegen nicht dreiteilige und vierteilige Rhythmen so willkürlich durcheinander zu werfen. Man versuche einmal, nach diesem Lied zu marschieren! Kothe hat alte Volkslieder in ihrer stilistischen Eigenart erfaßt und dementsprechend behandelt; sein „Es ist ein Schnitter“ kann als Muster einer feinfühligsten Lautenbearbeitung bezeichnet werden. Das ist Kunst, Clewings Bearbeitung aber ist Dilettantismus. Das mußte einmal festgestellt werden, denn durch solche Lautensätze wird dem Ansehen des schönen Instrumentes, auf das die Fachmusiker noch immer mit einem gewissen mitleidigen Lächeln herabblicken, durchaus nicht gedient. Dr. Max Burkhardt

170. **Max Kowalski:** Zwölf Gedichte aus „Pierrot lunaire“ von A. Giraud, deutsch von O. E. Hartleben, für eine Singstimme mit Klavier. op. 4. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Interessante Lieder. Der Komponist hat es verstanden, die Eigenart der Giraudschen Texte musikalisch verständlich zu deuten. Die verschiedenen Themen sind vielleicht mitunter ein wenig zu gewollt „originell“, doch die Ausarbeitung läßt in allem den gewiegten Musiker erkennen, dem alle kompositionstechnischen Mittel zur Verfügung stehen. Die wenigen zu kapriziösen Episoden dürften durch den Text entschuldigt werden. Im großen und ganzen kann man Kowalski's Vertonungen als wertvoll bezeichnen. Besonders wohlthuend bemerke ich die feinfühligste Deklamation und die charakteristische Motivierung der textlichen Stimmungen und Besonderheiten. Auch rhythmisch ist eine gewisse Originalität gewahrt, motivisch sowohl als auch im ganzen. Ich kann diese Lieder mit gutem Gewissen solchen Sängern empfehlen, die neben einem umfangreichen Bariton die Gabe des vollendeten Vortrags ihr eigen nennen, mit deren Hilfe sie gewiß große Erfolge erzielen können.

171. **Karl Kämpf:** „Aus Natur und Leben.“ Gesänge für Männerchor und Orchester (oder Klavier). op. 50. Verlag: Paul Köppen, Berlin W 35. (Mk. 3.—.)

Ein durchaus modern empfundenen, impressionistisches Werk, ohne sonderliche Originalität. Stellenweise von sehr guter Wirkung. Die Stimmführung ist aber vielfach unschön. Gutes neben weniger gut Gelingenem. Eine Aufführung mit Klavier würde ich vorziehen, da die Partitur mit wenig Sachkenntnis angefertigt ist. Sie ist nichts weiter als eine total altmodische und dabei nicht einmal wohlklingend instrumentierte Klavierbegleitung. Dies Werk hat mich doch arg enttäuscht bei einem Komponisten, der bewiesen hat, daß er mehr kann. Carl Robert Blum

172. **Joh. Seb. Bach:** Sechs Suiten (Sonaten für Violoncellsolo) für Violoncello übertragen von Joseph Ebner. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig. (Mk. 2.—.)

Die Erkenntnis, daß die prächtigen Violoncellsuiten Bachs in einer Übertragung für Violine (eine Quinte höher) eine vortreffliche Vorbereitung für das Studium der sechs schweren

Solo-Violinsonaten Bachs sind, hat vor Jahren Ferdinand David zu einer solchen Übertragung bewogen. Eine Neuauflage dieser Davidschen Übertragung habe ich 1904 bei Breitkopf & Härtel veranstaltet. Diese neue Ebnersche Übertragung ist ungemein sorgfältig in der Angabe der Stricharten und Fingersätze, auch sind wohldurchdachte dynamische und Metronombezeichnungen hinzugefügt. Sicherlich hat diese prächtig gedruckte Ebnersche Ausgabe große Vorzüge, doch kann ich ihrem Autor darin nicht beipflichten, daß die Phrasierungsbezeichnung Davids „allzu willkürlich stüdenhaft“ gewesen ist.

173. **Louis Ferdinand Prinz von Preußen:** Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. op. 5. Herausgegeben von Otto Wittenbecher. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Mag auch die Tonsprache des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, insbesondere sein nach Dussekscher Manier gehaltener Klaviersatz uns schon veraltet vorkommen, so enthalten seine Werke, die fast ausschließlich der Kammermusik gewidmet sind, doch oft ganz geniale Gedanken, ist ihr ganzer musikalischer Inhalt gediegen, ja bemerkenswert. Es ist daher mit Freuden zu begrüßen, daß die Edition Peters sich dieses Klavierquartetts angenommen hat, dem sie hoffentlich noch das ungleich bedeutendere in f op. 6 folgen läßt. Dilettanten werden sehr gern zu diesem Quartett greifen, das vor allem einen gewandten Pianisten erfordert. In der Violoncellstimme ist der eine Oktave zu hoch klingende bzw. zu hoch notierte Violinschlüssel leider nicht durch den Tenorschlüssel ersetzt worden.

174. **Henri Marteau's Studien-Ausgabe für Violine.** Verlag: Steingraber, Leipzig. (Jede No. 2 bis 2.40 Mk.).

Von dieser hier mehrfach schon empfohlenen, trefflich ausgestatteten Ausgabe liegen folgende weitere Bände vor: **H. W. Ernsts** Konzert in einem Satz in fis op. 23, **Paganini's** erstes Konzert op. 6, dessen Klavierstimme von Es nach D transponiert worden ist, so daß das lästige Heraufstimmen der in D vom Komponisten notierten Violinstimme nicht nötig ist, **Spohrs** neuntes Konzert op. 55 (das noch getrost öffentlich gespielt werden kann) und **Vieuxtemps'** viertes Konzert op. 31, bei dessen öffentlichem Vortrag in der Regel das ziemlich ausgedehnte Scherzo weggelassen wird. Die Bezeichnung der Violinstimme, mit Fingersatz vor allem, ist sehr genau, die Klavierbegleitung recht spielbar. Zum ersten Satz des Paganini'schen Konzerts hat Marteau eine neue, erfreulicherweise kurz gehaltene Kadenz komponiert. Wie stets bei diesen Ausgaben ist eine zweite begleitende Violinstimme an Stelle der Klavierbegleitung hinzugefügt; sie rührt wieder von H. Léonard her, selbst bei Spohr, von dem ja in dessen großer Violinschule dieses Konzert mit begleitender zweiter Violinstimme sich vorfindet. Wiederholt habe ich hier darauf hingewiesen, daß die Tuttisätze nur einstimmig gehalten sind, während sie sehr gut zweistimmig für beide Violinen eingerichtet werden könnten. Dies ist das einzige, was ich an diesen Marteau-Ausgaben auszusetzen habe.

Wilhelm Altmann

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Unter leisem Kichern erholte man sich im Deutschen Opernhaus von den Anstrengungen des „Parsifal“. Der Hauskapellmeister Ignatz Waghalter bestritt die Kosten. „Mandragola“, das ist der Titel des Tranks, der sich bei ihm bewährte. Bei Pandolfo nämlich, dem arteriosklerotischen Gemahl Beatricens, die nach dem Willen Macchiavell's eine Dosis dieser kostbaren Arznei erhält, um ihrem halb närrischen „Impotentaten“ Vaterfreuden zu bereiten. Der berühmte Florentiner ist vollendeter Zyniker. Er haßt die preti und lacht sich über einen mit Hilfe eines Kurpfuschers bewerkstelligten Ehebruch ins Fäustchen. Pfui! sagt der Musiker. Ohne Liebe, wahre, echte Liebe kann ich nicht bestehen. Und so wird denn von dem deutschen Bearbeiter Paul Eger die wahre, echte Liebe des Herrn Florio hineinpraktiziert, der nun alle Schranken einer Kartenhausmoral bei sich und der lieben Beatrice langsam, aber sicher durchbricht. Muß das nun notwendig eine komische Oper in drei Akten werden? Es muß werden! spricht der Komponist wie alle Bühnenmusiker, nachdem wir die „Meistersinger“ erlebt haben. Im Grunde hat ein Lustspiel seine volle Wirkung getan, wenn es wie diese „Mandragola“ vor sechs Jahren mehr als hundertmal über die Bretter gegangen ist. Es hat alle Heiterkeit, die es keimhaft in sich trägt, wirklich ausgelöst. Aber nein! In einer Zeit wo die wirksame Opernhandlung mit Licht gesucht wird, wo sie in erster Linie die Entscheidung bringt, muß sich gerade das hundertmal bewährte Schauspiel der Musik möglichst restlos ergeben; und der Ringkampf scheint nicht aussichtslos, weil ein unendliches, illustrierendes, beredtes Orchester sich unter den Worten hinzuschlängeln vermag. Das Talent, hier den Pelion ungestraft auf den Ossa zu häufen, besitzt nur, wer aller Skrupeln, gedankenblasser Biederkeit entsagt und einen Schuß Unbedenklichkeit mitbringt. Dann werden immer noch leichte Dehnungen des Dialogs zu bemerken sein, und die Heiterkeit wird kleine Abstriche erleiden. Nimmt man solche im Bastardhaften der Gattung begründeten Schwächen als selbstverständlich in Kauf, so hat Ignaz Waghalter mit „Mandragola“ einen famosen Wurf getan. Einen Satz, wie: „Ich habe meine Brille vergessen“ wird (trotz Richard Strauß) niemand komponieren können. Darauf hat auch Waghalter verzichtet. Er hängt nicht Bleigewichte an die Worte, sondern musiziert wie ein rechter, mit allen Wassern puccinesker Melodik gewaschener maestro, der durch die beste deutsche Schule gegangen ist. Alles schwere Geschütz im Orchester entfernt er, die Oboe behandelt er ja, fast zu sehr, con amore, schiebt eine hübsche Serenade ein, läßt ein klingendes Quartett aus dem Boden der Handlung emporwachsen, deklamiert zuweilen, um sich musikalisch auszuweisen, nicht ganz richtig; ist mit einem Wort ein höchst sympathischer, niemals aufdringlicher „Vertoner“, der sich über bloße kapellmeisterliche Routine erhebt und für die Zukunft angenehme Sensationen verheißt. — Es gab Leute, die sich (nicht im Herzen) entrüsteten. Haben

sie jedes Wort oder nur die Schlußpointe verstanden (auf die sie gewartet hatten)? Ich muß gestehen: der Dialog war meist unschädlich, denn man hörte kaum ein Viertel von dem, was das Textbuch versprach. Und damit komme ich zu einem Grundfehler dieser sonst vom Kapellmeister Krasselt überaus sorgfältig einstudierten Aufführung. Einzig Hertha Stolzenberg, die als lustige Witwe und Nichte ihren überlegenen Spott fein pointierte und sich in der Mittellage außerordentlich wohl fühlte, und Julius Lieban, der als trottelhafter Gatte sehr lustig war, gaben dem Worte sein Recht. Eleanore Painter als Beatrice begnügte sich mit einer farblosen Niedlichkeit, die man bei gutem Willen als verhaltene Leidenschaft deuten konnte, und barg das Geheimnis ihrer Rede in den Tiefen ihres Schlundes. Ich bedauerte das, weil ich sie sonst anmutig und (bis auf kleine Schärfen) auch als Sängerin angenehm finde. Alexander Kirchner als Florio hatte im zweiten Akt ein kleines Malheur; wir kennen die Empfindlichkeit dieses Tenors, schätzen aber den Ausdruck seines Gesanges. Ejnar Linden (er sah gut aus) und Eduard Kandl, Louise Marck-Lüders als (im Stück) fragwürdige Erzeugerin Beatrices haben ihre Qualitäten. Und die Regie des Herrn Dr. Kaufmann ist einwandfrei. Der „Mandragola“ aber viel Glück auf den Weg!

Adolf Weißmann

BRESLAU: Zu den Bühnen, die sich schon am ersten möglichen Tage des der Allgemeinheit geschenkten „Parsifal“ bemächtigten, gehörte auch die unserige. Pünktlich am 1. Januar ward der Gral enthüllt, und es fehlte dem Bühnenspiele nirgend — weder auf dem Theater, noch im überfüllten Zuschauerraum — an der von der Eigenart des Werkes geforderten Weihe. Für den musikalischen Gralsdienst war mit vorbildlicher Sorgfalt Prüwer am Amt. Das von ihm geschaffene „Parsifal“-Ensemble war schlackenlos und verklärt durch Innigkeit und Erhabenheit des Ausdruckes. Kirchner, seit vielen Jahren einer der Assistenten der Festspiel-Regie, betreute die Szene nach der besten Bayreuther Tradition. Dieser entsprachen die Dekorationen von Impekoven (Berlin) allerdings nicht überall. Die räumliche und technische Unzulänglichkeit unserer Bühne nötigte insbesondere im zweiten Akt zu gewissen Modifikationen, die der Unheimlichkeit der Zauberwerkstatt Klingsors und der exotischen Pracht seines Blumengartens einigen Abbruch taten. Auch die Wandeldekorationswünsche Wagners konnten nicht ausgeführt werden. Statt dessen wurde der Weg, den Parsifal und Gurnemanz zur Gralsburg schreiten, in einzelnen Stationen gezeigt. In der ersten Aufführung sangen Frau Verhunk die Kundry, Hochheim den Parsifal, Hecker den Amfortas, Wittekopf den Gurnemanz, Gruder-Guntram den Klingsor. Seither haben auch Frau Florentin-Weber die Dämonin, Glaeser den reinen Toren, Oster den wunden Gralskönig, Pieroth den milden Greis verkörpert. Beide Besetzungen leisteten ihrer hohen Aufgabe vollauf Genüge. Nach dem „Parsifal“-Ereignis ist noch eine Neustudierung des „Siegfried“ der Erwähnung würdig. Sie vermittelte die Bekanntschaft mit dem ausgezeichneten

Mime der Münchener Hofoper, Paul Kuhn. Auch Held Siegfried war durch einen Gast vertreten, Herrn Spemann von Darmstadt. Er ist ein prächtiger Darsteller des kecken Wälsungensprossen und voll reinsten Stilgefühls als Sänger. Selten habe ich Siegfrieds Träumerei unter der Linde in so naiv-poetischer Versinnlichung gehört, wie durch Herrn Spemann. Demgegenüber wollte es wenig bedeuten, daß die Spannkraft seines Tenors in der letzten Szene nachließ. Von den heimischen Kräften glänzte Frau Florentin-Weber als Brünnhilde. Einen temperamentvollen, großzügigen Wagner-Kapellmeister haben wir neuerdings an Dr. Ernst Prätorius gewonnen. Leider bleibt er uns nur bis zum Ende der Spielzeit erhalten. Auch seine Auslegung der „Aida“-Partitur warb seiner urwüchsig-frischen Dirigentenkraft viele Freunde.

Dr. Erich Freund

DRESDEN: Mit einer Neueinstudierung und Neuinszenierung von Meyerbeers „Hugenotten“ suchte die Theaterleitung den Spielplan aufzufrischen, fand aber trotz aller Bemühungen damit nicht die erhoffte Gegenliebe. Das ist bedauerlich; denn das löbliche Bestreben, ältere Werke aufzufrischen und dadurch den Mangel an dauernd zugkräftigen Neuheiten auszugleichen, verdient Anerkennung und Unterstützung. Und darüber kann doch wohl auch kein Zweifel mehr obwalten, daß gerade in den „Hugenotten“ außerordentlich viel schöne und bühnenwirksame Musik enthalten ist, so wenig auch der Text den Anforderungen eines Musikdramas entsprechen mag. Die Aufführung unter Hermann Kutzschbachs musikalischer Leitung war sorgsam vorbereitet, litt aber darunter, daß für den erkrankten Vogelstrom Kurt Taucher vom Chemnitzer Stadttheater als Raoul einspringen mußte, was, trotz der an sich vortrefflichen Leistung des Gastes, dem Ensemble nicht förderlich war. Margarethe Siems hatte als Königin den stärksten Erfolg des Abends, Elena Forti war den gesanglichen Ansprüchen der Valentine nicht ganz gewachsen. Waldemar Staegemann ließ als Nevers manchen Wunsch offen, sang aber einige Tage später erstmalig den Wolfram mit entschiedenem Glück, so daß man auf ihn, wenn sein Bariton noch festeren, männlicheren Klang gewinnt, Hoffnungen setzen darf.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Unsere vortreffliche Oper scheint sich jetzt ein wenig im Ruhme vergangener Taten sonnen zu wollen. Dem Wettbewerb um eine würdige „Parsifal“-Inszenierung ging man aus dem Wege, ohne daran zu denken, der neuen Produktion durch andere Erstaufführungen oder gar allererste etwas Interesse entgegenzubringen. So bleiben als „Taten“ zu verzeichnen eine allerdings ganz hervorragende „Ring“-Aufführung unter Alfred Fröhlich, die mit einem in jeder Hinsicht mustergültig zu nennenden „Rheingold“-Abend begann. Dann folgte im weiteren Verlauf der Verdi-Einstudierungen dem glänzenden „Falstaff“ ein ebenso vollendeter „Othello“ mit Sorréze in der Titelrolle, Waschow als glänzendem Jago und Agnes Wedekind-Klebe, der besten Desdemona, die wir kennen lernten. Fröhlichs Orchester spielte bewundernswert, Regie (Leffler) und Ausstattung waren vollendet. In einer „Meister-

singer“-Vorstellung feierte ferner Elisabeth Boehm van Endert als Eva große Triumphe, die sich anlässlich ihres Undinegastspieles wiederholten.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Der als Symphoniker und Opernkomponist auch hier bereits bekannte Heinrich Zöllner brachte hier seine dreiaktige Spieloper „Der Schützenkönig“, eine schon ältere Arbeit, zur Uraufführung. Der recht anspruchslose Text ist von Julius Kulenkampf verfaßt. Die Handlung dreht sich um die Feier des Sankt Georgstages durch ein Drachenschießen, bei dem der „Schützenkönig“ aus der Schar der Mädchen sich die schönste Maid als Braut erwählen darf. Unter diesen befinden sich auch zwei dem nahen Klosterpensionat entflohen und als Bauernmädchen und Bauernbursche verkleidete hochgeborene Zöglinge, was zu allerlei Verwechselungen und Verwickelungen führt. Zöllner ist eine gesunde musikalische Natur, und so geht auch durch die Musik zum „Schützenkönig“, die namentlich hinsichtlich der kontrapunktischen Arbeit von gediegem Können zeugt und manche Schönheiten enthält, ein frischer, kräftiger Zug; aber sie will uns, indem der Komponist das Dramatische stark betont, für den einfachen Stoff einer „Spieloper“ nicht leicht genug erscheinen. Indem sie in den Farben der Eklektik schillert, ist ihr Stil auch kein einheitlicher; überall aber tritt das Streben nach Volkstümlichem, Einfachem und nach Melodie hervor. Die Instrumentation ist, auch in bezug auf das Komische, charakteristisch und stets wohlklingend; sie läßt eine Vorliebe für solistisches Hervortreten einzelner Instrumente, sowie für ein Ausklingen der jeweiligen Stimmung in kurzen Orchesternachspielen erkennen. Kapellmeister Hans Knappertsbusch und Oberregisseur Robert Böttcher hatten sich des Werkes liebevoll angenommen; die Hauptrolle des verliebten, kecken Junkers Reinald lag bei Willy Zilken in guten Händen, Marguerite Frances gab als Maria eine schöne Probe ihres Talents und Käthe Jaenicke die Freundin Margret munter und keck. Der anwesende Komponist konnte warmen Beifall entgegennehmen. — In Marguerite Sylva von der Pariser Komischen Oper lernten wir eine, wenn auch nicht stimmlich, so doch darstellerisch nicht zu übertreffende Carmen kennen. Die „Tristan“-Aufführung unter Ernst Knoch brachte als Gäste in Theodor Wilke einen stimmlich unzureichenden Tristan, in Auguste Gruder-Gerstorfer eine großzügig angelegte Isolde. Adolf Löltingen und Karl Schröder gastierten in einigen ihrer Glanzrollen (Tannhäuser, Lohengrin, Troubadour), Ethel Peake bei ihrem ersten Bühnenaufreten als Azucena, besonders da es ihrer Stimme an Altcharakter gebricht, nicht mit dem gleichen Erfolge wie vorher in einem Flockenhaus-Konzert. Nebenher gingen in guten Aufführungen „Hoffmanns Erzählungen“, „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Zigeunerbaron“. — Der hier am 14. Januar zum ersten Male aufgeführte „Parsifal“ beherrscht jetzt vollständig den Spielplan und übt nach wie vor ungeschwächte Anziehungskraft aus. In der Tat findet das Werk hier in szenischer und musikalischer Hinsicht unter Herausarbeitung seines reichen Stimmungsgehaltes eine für eine mittlere Bühne, insbesondere

den Bühnenleiter Intendanten v. Gerlach und den Kapellmeister Ernst Knoch, wie für das Orchester höchst ehrenvolle und der Würde und Weihe des Werkes durchaus entsprechende Aufführung. Karl Baum (Parsifal), Erna Erregots-Busch und Auguste Gruder-Gerstorfer (Kundry), Willy Zilken (Amfortas), Hans Erl (Gurnemanz), Erich Hunold (Klingsor), Gottfried Hagedorn (Tituel) sind in den Geist des Werkes eingedrungene, ganz hervorragende, hohe Anerkennung verdienende Vertreter ihrer Partien. Ferdinand Schemensky

GRAZ: „Litumlei“, komische Oper in drei Aufzügen, Text und Musik von Sepp Rosegger; Uraufführung im Grazer Opernhaus am 24. Februar 1914. Gottfried Kellers Novelle „Der Schmied seines Glückes“ hat den Stoff zur Handlung geliefert, die der junge Arzt, über dessen schönen Erfolg seiner tragischen Oper „Der schwarze Doktor“ wir vor vier Jahren an dieser Stelle berichten konnten, sehr geschickt, wenn auch noch nicht ganz einwandfrei bühnenwirksam geschaffen hat. Die Handlung verteilt sich folgendermaßen auf drei Aufzüge. Erster Akt: Adam Litumlei, ein reicher alter Mann, hat eine junge Gattin heimgeführt, hofft aber vergebens auf einen Stammhalter. Deshalb beauftragt er seinen treuen Haushofmeister, auf die Suche zu gehen, ob nicht irgendwo noch ein Sproß des Namens Litumlei lebe, damit das große Vermögen dereinst wenigstens nicht in ganz fremde Hände falle. Der heimliche Anbeter der jungen Frau Litumlei, ein verarmter Edelmann, erfährt von dieser Absicht und weiß sich als entfernter Verwandter des Hauses Litumlei einzuführen, so daß ihn der Alte mit Tränen in den Augen umarmt, seiner jungen Gattin als Sohn, den sie lieben müsse, vorstellt und feierlich in sein Haus einführt. Zweiter Akt: Der neue Sohn kehrt schon am nächsten Tage das unterste zu oberst und wird ein echter Haustyrann. Des Abends hat er das erste Stelldichein mit seiner „Mutter“, muß aber, vom alten Litumlei gestört, in das Schlafzimmer der Geliebten flüchten, wohin der Alte alsbald die Gattin geleitet, hinter ihr die Türe abschließt und noch ein eisernes Gitter vorschiebt, um dann Gott zu danken, daß er sein Weibchen so treu behüte und daß sein Stamm durch den jungen Sohn doch fortgepflanzt werde. . . Dritter Akt: Um die Welt zu sehen, ist der Sohn ein Jahr auf Reisen geschickt worden. Bei seiner Heimkehr findet er ein Kindlein in der Wiege. Der glückliche „Vater“ eröffnet ihm, daß er nicht mehr an eine Adoption denke, und als der wirkliche Vater sein Vaterrecht reklamieren will, wird er einfach vor die Türe gesetzt. Der Alte aber nimmt das Kindlein auf den Arm und singt ihm ein Schlummerlied. . . Der bühnenkundige Leser wird die Vorzüge und Nachteile des Stückes sofort erkannt haben; die Vorzüge: die beiden glänzenden ersten Aktschlüsse, die Nachteile: der schwache letzte Aktschluß und der nicht ausgesprochen dramatische, gesteigerte, sondern vielmehr anekdotenhaft verlaufende Gang der Handlung. Die Musik hat mit viel Geschick einen leichten, ziemlich originellen Ton getroffen, der viel Volkstümliches (frische, gesunde, einfache Melodik) in sich birgt, aber allerdings selten wirklich komisch wirkt. Der musikalische Humor scheint

Rosegger nicht zu liegen, dagegen gibt die wunderschön gesetzte und warm instrumentierte Liebesszene des zweiten Aktes, ein reizendes Kinderliedchen mit Frauenchor im dritten Akt und ein Orchesterzwischenpiel Zeugnis von der Begabung des Komponisten für gefühls-warme Musik. Gelegentlich stört eine gewisse Eigenwilligkeit in der Modulationstechnik, mitunter scheint einzelnes zu dick instrumentiert — aber alles in allem ist das Werk eine entschiedene Talentprobe, die auch auf anderen Bühnen aufgeführt zu werden verdient. Die Aufführung war von Ludwig Seitz (Kapellmeister) und Julius Grevenberg (Regisseur) ausgezeichnet vorbereitet worden, und die Träger der Hauptrollen: Karl Koß, ein glänzender Litumlei, Olga Barco-Frank eine entzückende junge Frau Dorette, Adolf Fuchs, ein warm und schön singender Liebhaber Bertram und Julius Martin, ein komischer Haushofmeister, trugen viel zum Erfolge des Abends bei. Der anwesende Autor wurde oft vor den Vorhang gerufen. Dr. Otto Hödel

HAMBURG: Unser Stadttheater, das nach wie vor trotz der theaterfeindlichen, wirtschaftlich stark belasteten Zeiten ohne jede nennenswerte Subvention auskommen muß, konnte natürlich an dem „Parsifal“-Geschäft nicht vorübergehen: zu vervierfachen Preisen wurde das Bühnen-Weih-Festspiel dem „Volke“, soweit es Portemonnaiebesitzer ist, zugänglich gemacht. Dieser „Parsifal“ für die oberen Zehntausend hat den Leiter unseres Stadttheaters, Dr. Loewenfeld, vor die schwierige Aufgabe gestellt, auf einem total veralteten Bühnenhause sich mit den schwierigen szenischen Problemen des Werkes abzufinden, so gut das nach Lage der Dinge möglich war. Man wird zugeben müssen, daß er bei der absoluten Voraussetzungslosigkeit dieser Bühne, die allen seinen Bestrebungen einen teils aktiven, teils passiven Widerstand entgegenwarf, das Menschenmögliche geleistet hat. Die stilisierten Dekorationen haben allerdings überzeugend zu wirken nicht vermocht, denn wie immer man sich auch zu dieser Frage stellen mag, — das eine steht fest: stilisierte Dekorationen vertragen sich künstlerisch nicht mit der Art der „Parsifal“-Musik; die Einheitlichkeit des Gesamteindruckes leidet Schaden, wenn man bei den Wagnerschen Naturschilderungen des ersten und dritten Aktes einen stilisierten Heiligen See oder eine stilisierte Aue vor Augen hat. Im ganzen hat sich es überall gezeigt, daß diejenigen Aufführungen, die ganz konservativ und pietätvoll sich möglichst eng an das Bayreuther Vorbild anlehnten, auch der Bayreuther Wirkung näher kamen als diejenigen, die im Dekorationsstil, in Farben- und Kostümfagen ihre eigenen Wege gingen. Im Darstellungsstil hat Dr. Loewenfeld, der ein sehr genauer und feiner Kenner des „Parsifal“ ist, was er vorher in einigen einleitenden Vorträgen bewies, sich unter Benutzung des außerordentlich wertvollen, authentischen Aufschlüsse enthaltenden Mottischen Klavierauszuges sich Bayreuther Prinzipien genähert. Die uns bisher fehlende Bewegungspartitur, die jeden Schritt, jede Bewegung und jeden mimischen Ausdruck der Darsteller festlegt und dem musikalischen Akzent anpaßt, liegt in Mottls Klavierauszug

jetzt vor. Was darin etwa noch fehlt, hat Loewenfeld mit klugem, dramatischem Spürsinn hinzugefügt, so daß in dieser Beziehung die Hamburger „Parsifal“-Aufführung vorbildlichen Wert erhalten hat. Bei der Wiedergabe des musikalischen Teiles störten nicht unempfindlich die beschränkten orchestralen Mittel, die bei aller hochanzuerkennenden tapferen Haltung unseres braven Stadttheaterorchesters doch nicht ganz ausreichen konnten, um der Aufführung eine klanglich ideale instrumentale Basis zu geben. Ganz abgesehen davon, daß nun und nimmermehr ein unverdecktes Orchester auch nur annähernd das zauberisch geheimnisvolle Orchesterkolorit Bayreuths ersetzen kann. Die Verdienste, die Kapellmeister Meyrowitz, den man mit der Einstudierung und Leitung des Werkes betraut hatte, sich in intensiver Arbeit erworben hat, werden durch die Konstatierung der Tatsache, daß auch er eine künstlerisch nicht ganz ausreichende Operationsbasis fand, nicht etwa geschmälert. Die Besetzung der Hauptrollen entsprach durchaus den Anforderungen: Heinrich Hensel, der als Parsifal bereits die Bayreuther Weihen empfangen hat, sang bei wachsender Verinnerlichung des Ausdruckes die Titelpartie; Theo Drill-Orridge war eine starke und leidenschaftliche Kundry, Theodor Lattermann ein würdiger Gurnemanz. Die Meinung, daß der „Parsifal“, wenn wir erst einmal den Rummel und die Sensation dieser ersten Hochflut und Überschwemmung überstanden haben, als ein durchaus theaterfremdes, in all seinen künstlerischen Eigenschaften außerordentliches und jenseits der berechtigten Wünsche des normalen Theaterbesuchers stehendes Werk bald nach Bayreuth zurückkehren wird, die feste Überzeugung, daß der „Parsifal“ sich selbst besser schützt als irgend ein Ausnahmegesetz ihn hätte schützen können, wurde auch durch die Hamburger Aufführung in keinem einzigen Augenblick erschüttert.

Heinrich Chevalley

KÖNIGSBERG i. Pr.: Nachdem noch im Dezember unter Kapellmeister Alfred Schink und Regisseur Charles Moor der immer wieder vertagte „Ring“ wirklich in zyklischer Aufführung zur Tat geworden war, wurde gleich in der ersten Woche des Januar, also ohne Zaudern, nun auch der eben freigelassene „Parsifal“ frischweg abgefangen und, wie das in einem Provinz-Stadttheater so kommt, zwischen Kyritz-Pyritz und dem Grünen Rock „gegeben“. Doch er wurde gut gegeben, so gut er überhaupt hier gegeben werden konnte, und seine Aufführungen sind als „Festaufführungen“ gekennzeichnet nicht nur durch festliche Preise, sondern durch die so ziemlich abgerundete Leistung, zu der unsere Opernbühne es bisher gebracht hat. Charles Moor hinter der Bühne, Paul Frommer am Dirigentenpult hatten ihr Bestes eingesetzt; Otto Fanger konnte als Parsifal, Rudolf Gerhart als Gurnemanz manchen ehrenvollen Vergleich aushalten, und muß man auch der „Provinz“ in bezug auf Dekorationen und Chöre nun einmal manches konzederen, so steht es doch fest, daß Königsberg sein schönstes, sauberstes Sonntagskleid angelegt hat, um das Gralsmahl würdig zu empfangen: und mehr verlangt selbst der liebe Gott nicht von seinen

Gläubigen; weil der schlichte Arbeiter nicht die Toilette des Millionärs aufbringt, darum ist er noch lange nicht des Sakraments unwürdiger als jener, und darum begeht er noch lange kein Sakrileg — wenn er's nur ernst und heilig nimmt! In ziemlich wahlloser Buntheit wickelt sich zwischendurch das ab, was man so den gewöhnlichen Spielplan nennt. Ich erwähne nur noch die dankenswerte Wiederaufnahme von Kienzls, seit fast 20 Jahren nicht gegebenem „Evangelimann“ in einer recht guten Vorstellung mit Schink am Pult, Fanger in der Titelrolle und Gerhart als Johannes.

Dr. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Die Wiederaufnahme von Delibes' „Le roi l'a dit“, die jahrelang geruht hat und jetzt reichlich veraltet klingt, war bisher die „Tat“ der Königlichen Oper. Vom Publikum wurde sie nicht allzu begeistert aufgenommen. Mit allen Kräften arbeitet man jetzt an „Tristan und Isolde“. William Behrend

LEIPZIG: Unser Opernbetrieb hat den schon lange erwarteten Aufschwung noch nicht genommen. Gewiß muß zugegeben werden, daß die Standwerke bei Neubesetzungen und Gastspielen im allgemeinen mit großer Sorgfalt nachstudiert werden; aber auf wirkliche Taten warten wir noch immer vergebens, und obgleich die Stadt schon fast seit Jahresfrist eine erkleckliche Summe für die Aufführung des „Parsifal“ ausgeworfen hat, gibt man hier am 1. Januar den — „Walzertraum“ und läßt den „Parsifal“ in weite Ferne rücken. Die einzige Erstaufführung seit Monaten, Otto Neitzels „Barbarina“, erwies sich leider als Niete. Die für die leichte, aber auch schwache Rokokohandlung zu sehr mit schweren Ritterstiefeln daherschreitende Musik ist durchaus eklektischer Natur. Die Darsteller, voran der tüchtige Hans Lißmann (Cocceji) und in der Titelrolle die temperamentvolle Aline Sanden, der allerdings die Rokokodame weniger zu liegen scheint als Straußsche Realistik, gaben sich ziemliche Mühe, doch ist nicht die geringste Aussicht auf mehr als einige Wiederholungen des Werkes vorhanden.

Max Unger

MAGDEBURG: Das Stadttheater, das sich unter der Direktion Vogeler in seinen Leistungen aufwärts bewegt, brachte „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, das sich aber nicht über drei Aufführungen weg erhielt. Trotz guter Darstellung und schlechtweg vollendeter Ausarbeitung des musikalischen Teils durch Josef Göllrich, der sich in den Zeiten des Niedergangs unserer Oper als die festeste Stütze bester Operntradition erwies. Im Laufe dieser Woche (am 30. Januar) geht „Tristan und Isolde“ in Szene, und zwar mit lauter Kammer-sängern und Kammer-sängerinnen: Faßbender-Mottl, Mentschinski, Spies, Moest und Marie Götze.

Max Hasse

MANNHEIM: Das Bestreben des Intendanten Bernau, in zwei Häusern einen forcierten Theaterbetrieb zu begründen, brachte bis jetzt weder künstlerische Erfolge noch pekuniären Gewinn. Die kleine Bühne im Rosengarten ist schon für das Schauspiel ungeeignet, für die Oper noch unzulänglicher. Eine „Martha“-Aufführung mit drei Absagen fehlte gerade noch. Aber auch auf die Opernvorstellungen im Hoftheater selbst

wirft dieser überhetzte Betrieb seine Schatten. Eine Aufführung von Gounod's „Margarete“ unter Felix Lederer schlug an Mittelmäßigkeit und Unsicherheit jeden Rekord, mußte doch Max Lipmann, der den Faust zum ersten Male sang, ohne Orchesterprobe singen, zum Teil auch mit unsicheren Partnern. Auch die 100. Aufführung der „Meistersinger“ nahm unter der Leitung von Felix Lederer keinen rühmlichen Verlauf. Größeren und unbestrittenen Erfolg hatte derselbe Künstler mit dem neu einstudierten „Rosenkavalier“. Lisbeth Ulbrig als Marschallin, Johanna Lippe als Oktavian, Else Tuschkau als Sophie und Karl Mang als Baron Ochs übertrafen auch die kühnsten Erwartungen. Im übrigen läßt der Spielplan sehr viel zu wünschen übrig, wie so viele Vorstellungen selbst.

K. Eschmann

PARIS: Direktor Carré wollte die Komische Oper, die er in 16 Jahren in jeder Beziehung in die Höhe gebracht hatte, mit einer Großtat verlassen, und so brachte er kurz vor Torschluß noch zwei Neuheiten. Der Italiener Franco Leoni hat der Komischen Oper mit den drei kurzen Akten seiner „Francesca da Rimini“ ein Originalwerk geliefert, das er auf einen französischen Text geschrieben hat. Dieser Text ist eine Verkürzung der französischen Übersetzung des englischen Dramas von Crawford, die der verstorbene Marcel Schwob einst für Sarah Bernhardt angefertigt hat. Leoni versuchte hier offenbar, die neitalienische Manier mit der Manier Debussy's zu vereinbaren, aber dieser Versuch ist wenig glücklich ausgefallen. Die berühmte Episode aus Dantes Hölle wird hier zu einer kleinlichen Ehebruchgeschichte herabgedrückt, und weder Francesca noch Paolo gelangen zu einem überzeugenden Ausdrucke der Leidenschaft. — Ganz anderer Art ist die zweiaktige, aus drei Bildern bestehende Oper des Spaniers Manuel de Falla „La Vie brève“. Der spanische Text des verstorbenen Fernandez Shaw ist von dem erfahrenen Bühnenpraktiker Paul Milliet bearbeitet worden und behandelt eine moderne Liebestragödie aus dem Volksleben von Granada. Die mit der Großmutter und einem alten Onkel auf einem Dorfe lebende Zigeunerin Salud wird von einem Bürgerssohne verführt und verlassen. Im zweiten Akt sieht man durch drei offene Fenster in den erleuchteten Saal, wo der Verführer seine Verlobung mit einer anderen feiert. Ein besonderes Kunststück der Inszenierung ist es nun, daß man sich im zweiten Bilde dieses Aktes im Innern dieses Raumes befindet, wo das Fest fort dauert, bis die verlassene Geliebte mit ihren Angehörigen eindringt und nach heftigen Vorwürfen tot zusammenbricht. Der junge Tonsetzer, der einen Teil seiner Studien in Paris gemacht hat, ist wohl eher Symphoniker als Dramatiker, denn er hat jeden Anlaß ergriffen, um eine ausführliche Orchestermalerei zu liefern, und dennoch ist ihm das Interesse treu geblieben. Sowohl das Landschaftsbild der dörflichen Heimat als die populären Tänze und Lieder des Verlobungsfestes zeigen so viel musikalischen Gehalt, daß man sehr gut eine wirksame Orchestersuite für den Konzertsaal aus diesem Drama ableiten könnte. Immerhin bietet die Partie der unglücklichen Salud auch eine interessante Aufgabe für eine drama-

tische Sängerin und trug Marguerite Carré einen großen persönlichen Erfolg ein.

Die Aufführung von Wagners „Parsifal“ in der Großen Oper zeichnete sich namentlich durch ihre musikalische Gewissenhaftigkeit aus. Nichts wurde gestrichen und auch die kleinste Einzelheit im Orchester und in den vielstimmigen Chören kam zum klarsten Ausdruck. „Parsifal“ wurde zuerst nur an den Tagen aufgeführt, wo die Große Oper sonst geschlossen ist, und zwar zu stark erhöhten Eintrittspreisen. Die Generalprobe begann wenig Minuten nach sechs Uhr und schloß kurz nach Mitternacht. Zwischen den zwei ersten Akten fand eine Pause von einer Stunde statt und vor dem dritten Akt eine zweite Pause von einer halben Stunde. Das größte Lob verdient jedenfalls die Besetzung des schwierigen Ensembles der Blumenmädchen. Acht Solistinnen, die gewohnt sind, erste Partien zu singen, nahmen daran teil und brachten eine Ausführung zustande, wie sie auch in Bayreuth kaum je erreicht worden ist. Dabei waren diese Pariser Blumenmädchen viel geschmackvoller kostümiert als die von Bayreuth. Zu bedauern war bloß, daß der Zaubergarten, worin sie sich bewegten, wenig zauberhaft war, denn er sah gelb und vertrocknet aus. Man hatte sich auch nicht die mindeste Mühe genommen, die Illusion eines Gartenbodens herzustellen und das Blumenlager, auf dem Kundry erscheint, glich der Form nach dem Rollstuhl einer Kranken. Etwas erkrankt klang freilich auch das Organ der Sängerin der Kundry, Lucienne Bréval, aber sie ersetzte diesen Mangel durch so viel dramatisches Ausdrucksvermögen und wurde von dem Tenoristen Franz, der den Parsifal sang, so gut unterstützt, daß der Eindruck ein überwältigender blieb und der zweite Akt außerordentlichen Beifall erntete, nachdem der erste, trotz der ausgezeichneten Leistung von Delmas als Gurnemann, nur einen Achtungserfolg gefunden hatte. Was im ersten und letzten Akt die Stimmung ein wenig verdarb, war namentlich die ungeschickte Handhabung der Wandeldekorationen, die zwar prachtvolle Felspartien aufwiesen, aber zu weit in den Vordergrund gerückt waren, um auch nur den Schein einer Illusion zu lassen. Vorzügliche Leistungen boten übrigens auch der Bariton Lestelly als Amfortas und der Bassist Journet als Klingsor. Die Textübertragung von Alfred Ernst, die zur Verwendung kam, bietet den großen Vorzug, daß sie die Rhythmen des Originals vollkommen beibehält, aber der Ausdruck des Gedankens und die grammatikalische Form sind oft so unnatürlich und gezwungen, daß es den Sängern nicht möglich ist, selbst bei guter Textaussprache verständlich zu werden. So kam es, daß trotz aller Kunst des berühmten Delmas, der den Charakter des Gurnemann sehr gut auffaßte, die langen Erklärungen des ersten Aktes ermüdend wirkten, weil man ihrem Sinne nicht genügend folgen konnte. Nach den sechs Extravorstellungen zu erhöhten Preisen wurde „Parsifal“ auch in den gewöhnlichen Spielplan der Großen Oper aufgenommen und scheint sich darin behaupten zu wollen.

Felix Vogt

PRAG: Das Ereignis des vorigen Monats war die Erstaufführung des „Parsifal“. Prag darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, gleich am ersten Tage nach dem Ablauf der

Schutzfrist das Werk an zwei Bühnen ersten Ranges aufgeführt gesehen zu haben, denn „Parsifal“ ging am 1. Januar im Neuen Deutschen Theater und im Tschechischen Nationaltheater in Szene. Und man darf ruhig feststellen, daß Zemlinsky im deutschen und Kovarovic im tschechischen Theater ihre künstlerische Gewissenhaftigkeit in diesem Werk bis zum letzten Reste ausgeschöpft haben. Noch ist es jetzt, da der Reiz der Neuheit und der Kitzel der Sensation wirkt, Ehrensache der leistungsfähigen Theater, durch gute Aufführungen den Einwand zu entkräften, daß die Verpflanzung des Bühnenweihfestspiels in fremden Boden ein Sakrileg am Werke und eine Versündigung am Willen des Meisters bedeute. Von den Prager Aufführungen, deren es bisher insgesamt ein Dutzend gegeben hat, wirkte jede einzelne auf das Publikum unvergleichlich tief. Die Leistungen der einzelnen Künstler entsprechen ganz dem Geist des geheimnisvollen Werkes. Hans Winkelmann, der Sohn des ersten Bayreuther Parsifal, imponiert durch seine Stilsicherheit, Schützendorfs Amfortas erschüttert durch gewaltige Akzente, Zec ist ein stimmlich wundervoller Gurnemanz und Siegel als Klingsor von packender Dämonik. Von den Darstellerinnen der Kundry ist Emmy Hoy die stimmlich markantere, Anny Kopp die dramatisch bedeutendere. Erwin van Osens Dekorationen sind zwar modern, unterstützen aber in der Tempelszene nicht den Geist des Werkes. Im tschechischen Theater sind die Träger der Hauptrollen Theodor Schütz (Parsifal), Chmel (Amfortas), Huml (Gurnemanz), Pollert (Klingsor) und Gabriele Horvath (Kundry).

Dr. Ernst Rychowsky

STOCKHOLM: Seit den Weihnachtsferien stand die Arbeit der hiesigen Oper meist im Zeichen des Ballets. Dies ist um so bedeutungsvoller, da die Kunst Terpsichorens hier während einer ganzen Reihe von Jahren vernachlässigt und gering geschätzt worden ist. So sind zum Beispiel die großen und für die Stilreue wichtigen Ballette in französischen und italienischen Opern oft ganz gestrichen worden. Ein Gastspiel der ausgezeichneten russischen Tanzkünstler Michael und Vera Fokin hat jedoch dem Publikum sowie der Theaterdirektion die Augen geöffnet und ihnen die Existenzberechtigung eines tüchtigen Balletkorps nachgewiesen. Das russische Paar wurde für einen ganzen Monat verpflichtet, in dessen Verlauf mehrere russische Ballettkompositionen in prachtvoller Ausstattung nach den berühmten Skizzen von Leo Bakst aufgeführt worden sind: „Les Sylphides“, „Der Karneval“, „Scheherazade“, „Kleopatra“ u. a. Der Erfolg war groß und wohlverdient. Ansgar Roth

STRASSBURG: Das Repertoire bewegt sich leider fortgesetzt in ausgefahrenen Geleisen, wobei als „Neueinstudierungen“ — „Martha“, „Aïda“, „Bajazzo“ und ein höchst nichtssagender Einakter aus dem Französischen mit dem verheißungsvollen Titel „Die Tante schläft“ figurieren, zu denen als Lichtpunkt nur eine bis auf den gastierenden Baß wohlgelungene Vorstellung der „Lustigen Weiber“ sich gesellte (Dirigent Friedl). Ein Gastspiel von Vogelstrom brachte die „Meistersinger“, deren Höhepunkten der wohl-lautende, aber doch mehr weiche Tenor des

Sängers nicht ganz gewachsen war, und „Tief-land“, für dessen brutale Züge dies Organ eigentlich zu schade ist. Die Suche nach einem Ersatz für den scheidenden Bassisten Wissiak hat bisher nur Unzulängliches zutage gefördert. Das Hauptereignis des neuen Jahres war die „Parsifal“-Aufführung, der Pfitzner seine ganze Kraft gewidmet hatte (vorher hatte er noch einen Vortrag über den Stoff der Sage gehalten), so daß eine nach der musikalischen Seite höchst lobenswerte Wiedergabe des Wagnerschen Schwanengesangs erzielt wurde. Das Orchester klang prachtvoll, auch die — verstärkten — Chöre leisteten Gutes (bis auf einige unedle Stellen in den Bässen); speziell die Blumenmädchen-Szene stand an Wohlklang kaum hinter Bayreuth zurück. Von den Solisten sei vornehmlich der würdevolle Gurnemanz des Herrn Wissiak hervorgehoben. ferner die dämonische Kundry (Fräulein Gärtner), der klangvolle Baß des Herrn Gleß und der stimm-gewaltige Herr Schützendorf als Klingsor. Herrn v. Manoffs schöner, aber mehr lyrischer Bariton erschöpfte den Gehalt der Verzweiflungskraftstellen nicht völlig, ebenso blieb Herr Hofmüller als Parsifal den großen Akzenten manches schuldig, während er — auch in der Erscheinung — die Naivität des „reinen Toren“ in den ersten zwei Akten vortrefflich zum Ausdruck brachte. Auch szenisch war das meiste (von Prof. Daubner entworfen) schön und stil-gemäß; nur das Fehlen der Wandeldekorationen empfand man schmerzlich, wiewohl sie im ersten Akt nicht ungeschickt markiert waren. Zwei aus-verkaufte Häuser nahmen bisher das „Bühnen-weihfestspiel“ — an Sonntagen von 5 bis 10 Uhr — in andachtvoller Stimmung entgegen.

Dr. Gustav Altmann

WIEN: „Parsifal“ in den beiden Opern-theatern; in den Fehlern des Szenischen komplementär, wenn auch in einem prinzipiellen Fehler gewissermaßen konzentrisch: dem nämlich, daß beide Bühnen dieses ganz auf groß-artige, kulthafte-hieratische Einfachheit gestellte Mysterium viel zu sehr als Phantasmagorie auf-führten, viel zu wenig stilisiert, auf die primi-tivsten Linien und Farben gebracht, nur daß aber dann gerade die Szene, die glühende, traumhafte Üppigkeit und prangende Sinnlich-keit fordert, dürftigstes „Zaubertheater“ geworden ist: der Blumengarten nämlich, für den unbedingt noch andere, vermutlich eher vom Beleuchter als vom Dekorationsmaler zu leistende Lösungen gefunden werden müssen als all das Kulissen-werk und die Schleiergirlanden, die der tropi-schen Blütenvision des Meisters eine so kläglich feierhafte Erfüllung geben. In der Hofoper hat Roller ein paar wunderbare Bilder ge-schaffen: die Blumenau und Klingsors Turm mit Kundrys Erscheinung vor allem. Der Grals-tempel selbst in seiner edlen, dem Dom von Siena — von dessen Innerem Wagner so tief ergriffen war — nachgebildeten Marmor- und Mosaikpracht ist von ernstester Schönheit; aber er hat die Nachteile: daß der goldstrahlende Kuppelraum für die Galerien unsichtbar bleibt, wodurch der Tempel selbst ganz nüchtern, wie die Sakristei oder der Vorraum eines sakralen Bauwerks wirkt; daß das durch dunkel schim-mernde, grünliche, schlanke Marmorsäulen um-rahmte Sechseck, in dem die Speisetafeln auf-

gestellt sind, zu eng wird und die bildhafte Entfaltung hindert — alles ist in der Mitte dicht zusammengedrängt gleich einer Herde vor dem Gewitter, und ringsum ist die riesige Bühne leer; vor allem aber, daß die massive Gestaltung dieses Raums und das ungeheure Gewicht der Versatzstücke die Verwandlungen und den Abbau der Bühne erschweren und stimmungstötende Zwischenpausen bedingen. Auch gegen die Lösung, die Roller der Wandeldekoration gegeben hat, sind trotz der Märchenschönheit der Bilder Bedenken zu erheben: nicht nur, weil Gurnemanz und Parsifal ihre Gralswanderung im hellen Mittag antreten, während die Gegenden der Wandeldekoration in fahlem Mondlicht liegen, und weil die Gestalten der Schreitenden nicht sichtbar werden; vor allem deshalb, weil das Auskunftsmittel, statt fortlaufender Bilder nur zwei zu zeigen und sonst nur Wolken- und Nebelschleier, die im gegebenen Augenblick die Aussicht frei machen, eines gegen die Musik ist — man hört nicht mit der rechten Sammlung zu (kann es auch gar nicht, weil der Umbau auf der Bühne einen so infernalischen Lärm macht) und ist abgelenkt, weil man wartet, wann die Schleier wieder ein Bild freilegen. Vielleicht ist da noch eher das simple Verfahren der Volksoper zu empfehlen, die es sich freilich wieder allzu leicht gemacht hat und die Verwandlungen bei geschlossenem Vorhang stellt (sogar die des Klingsorturmes in den Zaubergarten, mit Unterbrechung der Musik und dem Hinzukomponieren einer unermüdlich fortwirbelnden Pauke!), auf die Wandeldekorationen ganz verzichtet und auch hier den Vorhang fallen läßt. Eine Lösung, gegen die wenig einzuwenden wäre, da die Phantasie des Ohres viel traumstärker wirksam ist als die des Auges — wenn nur wenigstens der Beginn der Gralswanderung sichtbar würde und Parsifals Worte „ich schreite kaum, doch dünk' ich mich schon weit“ nicht durch die unveränderte Raumgestaltung Lügen gestraft würde. Ausgezeichnet wirkt der Gralstempel der Volksoper: ein maurischer Rundkuppelraum in Goldmosaik, um den ein weiter, durch bemalte Glasfenster erhellter Gang herumführt und den Schein mächtiger und ernster Dimensionen erweckt. Weit wichtiger aber wäre es gewesen, auch das Musikalische der Gralsfeier mit der gleichen Bedachtsamkeit auszugestalten, mit der der Raum, in dem sie vor sich geht, bedacht und erwogen wurde, und in vielfachen Versuchen zu erproben, wie es zur reinsten und verklärtesten Wirkung zu bringen sei. In beiden Aufführungen ist diese Gralsfeier der schwache Punkt. Die Glocken versagen vollständig; in der Hofoper hört man sie kaum, in der Volksoper klingen sie jammervoll falsch und in einem hurtigen Moll, dem das Orchester (das unter Herrn Audieth ohnedies jedes Tempo verhetzt) nicht nachzukommen vermag. Die Chöre sind vor allem falsch besetzt: es darf nicht der Klang von Frauenstimmen, sondern es muß der von Knabenstimmen vorschlagen: Wagner schreibt ausdrücklich „Sopranisten“ und „Altisten“, nicht Sopran und Alt vor und weiß wohl warum — aus Klanggründen nicht minder als aus dramatischen, die nicht erst auseinander gesetzt zu werden brauchen. In beiden Aufführungen

fälschen die Frauenstimmen den gewollten Chorklang, sind die Gesänge der Ritter viel zu robust (in der Volksoper gar haben gerade diese Stimmen etwas aufreizend Alkoholisches!), ist alles viel zu substanziell, zu wenig entmaterialisiert. Ebenso die Chöre der Blumenmädchen (in der Hofoper von Frau Kiurina, in der Volksoper von Frl. Musil geführt), die viel zu sehr im Wohllaut der eigenen Stimmen schwelgten, statt diesen Wohllaut durch zarteste, duftvollste, hauchendste Tongebung ins Ungemessene zu steigern und derart das Traumhafte der Szene, den Eindruck „singender Blumen“ zu erhöhen (auf die Gefahr hin, daß ein paar Gescheite gefunden hätten, daß die Damen nicht ganz bei Stimme seien). Gar nicht zu reden von der kläglichen Balletschablone, der gerade diese als kindlich werbendes Schweben und mutwillig anmutvolles Gedränge geträumte Szene auf beiden Bühnen ausgeliefert war. Dann noch ein weiterer Tiefpunkt: die Kundry-Gestaltungen (oder vielmehr Gestaltungslosigkeiten) dieser Aufführungen. Ich spreche nicht von der Mildenburg, die in der ersten Vorstellung, durch Krankheit wie in einen Dämmerzustand versetzt, ihre grandiose Kundry nur eben — um die Erstaufführung zu retten — anzudeuten vermochte. Aber weder Frl. Windheuser in der Hofoper noch Frau Ranzenberg in der Volksoper kamen der grauenvoll rätselhaften Dämonie der Gestalt nahe; sie „singen“ ihren Part vortrefflich, aber das Auge strafft Lügen, was das Ohr aufnimmt. Um nur einen Moment zu kennzeichnen, den beide gemeinsam verfehlen: wenn Parsifal nach Kundrys Kuß entsetzensvoll von ihr flieht und in furchtbarer Ekstase seiner Amfortasvision hingegeben ist, hat keine der Darstellerinnen auch nur einen Augenblick der Verwunderung oder gar des Erschreckens: gelassen sitzt jede da, zupft an ihren Schleiern, achtet sorgsam, daß ihre schönen Beine genügend dezent verdeckt seien — was ja für die Verführerin Kundry in dieser Minute von besonderer Wichtigkeit sein muß — und wartet mit gelangweiltem Gesicht, bis der Dirigent ihr das Zeichen für ihren neuen Einsatz gibt. Herrlich ist Schmedes als Parsifal; ein prachtvoller Märchenknaube, voll trotziger Kraft und froher Erwartung — und dann ein andachtvoll Gereifter, der sein erlebtes Wissen demutvoll zur höchsten Stätte hinträgt. Herrlich ist Mayrs Gurnemanz; so lange seine flutende, innige, große Stimme ertönt, gibt es keinen toten Moment, gibt es nur Güte, Wärme und Weihe. Herrlich ist Weidemann, als Amfortas ebenso wie als Klingsor; der dämonische Selbstverstümmeler wächst zur phantastischen Weltengefahr empor, und der sieche König wird zu einem von jeder Larmoyanz freien, ekstatisch duldenden, in Schmerzen der Seele viel ärger als in denen des Leibes vergehenden Gestalt. In der Volksoper ist Fußmanns Parsifal noch etwas unfertig, aber gut angelegt und in einzelnen Augenblicken von schöner Wahrhaftigkeit; ist Schippers Amfortas durchaus königlich und edel schmerzenseich, nur vielleicht manchmal etwas zu weichlich; ist Nosalewicz's Gurnemanz (zu Beginn allzu jugendlich im Äußeren) von vornehmer Würde und Kleins Klingsor etwas äußerlich, aber gesanglich sehr charakteristisch. Sehr tapfer hielt

sich das Volksopernorchester, trotz der viel zu unruhigen Leitung des Herrn Auderieth, und trotzdem ein paar Proben mehr kaum geschadet hätten. Einen Vergleich mit dem Hofopernorchester zu ziehen, wäre Unrecht; der wundervolle Wohllaut der Philharmoniker — fast zu süß und klangweich auf die Dauer — nimmt gefangen wie selten zuvor, und man wünschte nur, daß Schalk weniger schleppte, daß der Klang des Bayreuther gedeckten Orchesters vorbildlicher gewesen wäre; und auch hier, daß noch einige Proben die ganz fleckenlose Richtigkeit ergeben hätten, ohne die eine Aufführung des Weibfestspiels eine frivole Vermessenheit bedeutet. Immer mehr fühlt man, daß hier nicht die stärkste, nicht die reichste, aber die reinste, meisterhafteste, entrückteste Schöpfung Wagners zu verehren ist. Man fühlt immer mehr, daß der „Parsifal“ auf den Opernbühnen nur ein Gast bleiben wird; daß man ihn hier — gleich den anderen Werken — gleichsam vorbereitend empfangen, aber ihn erst ganz besitzen wird, wenn man ihn in seiner Heimat sieht, auf dem Bayreuther Festspielhügel.

Richard Specht

WIESBADEN: Statt der zum Neuen Jahr erwarteten „Parsifal“-Aufführung hat uns das Hoftheater mit zwei hier noch unbekannten — Operetten beglückt: „Eine Nacht in Venedig“ von Johann Strauß erwies sich als weniger bedeutend; freundliche Eindrücke hinterließ Nedbals „Polenblut“. Ein einmaliges Gastspiel absolvierte Liesel von Schuch aus Dresden als Verdi'sche „Traviata“: ein wohlgeschultes nettes Koloratur-Talent, mehr salonfähig als theatermäßig. Vater v. Schuch gastierte gleichzeitig am Dirigenten-Pult; seine Geschmeidigkeit ist ja weltbekannt, er wußte sich auch mit unserem Hoftheaterensemble glänzend zu stellen.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

BERLIN: Bei dem zweitägigen Mozartfest, das die Berliner Mozartfreunde zum Besten des neuen Mozarteums in Salzburg veranstalteten, dirigierte Max Fiedler die „Zauberflöten“-Ouvertüre und die beiden Symphonien in g und C. Dazwischen sang Lilli Lehmann die Szene und Arie „Bella mia fiamma“ und spielte Artur Schnabel das Klavierkonzert in d; stilischer und technisch klar, nur etwas gar zu dünn und klein in der Tongebung schien mir der Pianist. Der Dirigent bildete den geistigen Mittelpunkt des ganzen Konzertes; er hat sich in kurzer Zeit zum Liebling des Publikums entwickelt. Am zweiten Tage gab es die Große Messe in c zu hören, deren Chorpartie vom Brahms-Verein, vereinigt mit dem Zehlendorfer Chor-Gesangverein, deren Solopartien von Dora Moran, Elisabeth Ohlhoff, George A. Walter und Rudolf Gmeiner ausgeführt wurden. Die Orgel spielte Johannes Senftleben. Das Ganze dirigierte Fritz Rückward mit fester Hand. Der Messe voraus gesetzt war noch eine Bearbeitung für Streichorchester und Orgel einer der beiden Phantasien in F, die Mozart für ein mechanisches Uhrenspielwerk geschaffen hatte. Beide Konzerte waren gut besucht. — Im 7. Nikisch-Konzert

brachte das Programm die Ouvertüre zu einem Shakespeare'schen Lustspiel von Scheinpflug und Bruckners Symphonie in B; dazwischen lag eine Novität, das Zweite Violinkonzert in F op. 86 von Friedrich Gernsheim, für das Henri Marteau sein volles Können einsetzte. Merkwürdig knapp in der Form ist das Werk gehalten, dessen drei Sätze sich ohne Pausen eng aneinanderschließen. In edler Tonsprache führt die Sologeige das große Wort, gestützt, nirgends beschwert durch die interessante, fest organisch mit dem Soloinstrument verwachsene Orchesterbegleitung. Im Andante erfreut die weitgespannte, melodische Linie, im Finale tritt belebend mehr das rhythmische Element in den Vordergrund. Der Komponist mußte sich zugleich mit Marteau vor dem Publikum zeigen, um den Dank des Hauses entgegen zu nehmen. Die Brucknersche Symphonie, obwohl der Dirigent mehrere Striche zur Kürzung gemacht hatte, setzt in ihrer gar zu umständlichen Länge und mangelnden Konzentration des Aufbaues große Geduld der Hörer voraus, zumal in den ersten Sätzen. Erst das lebendig pulsierende Scherzo und dann das Finale mit seinem wuchtigen Schluß weckt und fesselt die ermattete Aufmerksamkeit auf den seltsamen Gedankengang des weltfremden Tondichters. Mit der prickelnden Musik des Scheinpflugschen Werkes befreundet man sich bei häufigerem Hören immer enger. — Das 3. Konzert des Philharmonischen Chores leitete diesmal nicht Siegfried Ochs, sondern Nikisch. Das Programm begann mit Gustav Mahlers „Klagendem Lied“, einem Jugendwerk des Tondichters.¹⁾ Drei Solostimmen, vertreten durch Elfriede Goette, Emmi Leisner und George A. Walter, gemischter Chor und großes Orchester sind darin beschäftigt, um ein romantisch gefärbtes Gedicht mit düsterem Hintergrunde — es handelt sich um einen Brudermord und dessen Sühne — musikalisch zu illustrieren. Eine wirklich innere Beziehung zwischen Gedicht und Musik wollte mir beim besten Willen gar nicht einleuchten. Allerlei freundlich melodische Einfälle, auch hier und da interessante Klangfärbungen im Orchester, können nicht entschädigen für den mangelnden Zusammenhang zwischen Wort und Ton; viel zu klangspielerisch geht das Ganze an dem Hörer vorüber. Auch der umständliche Apparat erschien mir überflüssig, da eine Solostimme mit Begleitung genügt hätte. Einen herrlichen Genuß gewährten die Brahms'schen Soloquartette mit Klavierbegleitung, bei deren Ausführung Fritz Lindemann am Bechsteinflügel und J. von Raatz-Brockmann sich zu den bereits genannten Stimmen hinzugesellten. Wundervoll klangen hier die vier Stimmen, getragen durch die sinnige Begleitung; es war eine Meisterleistung. Beethovens Musik zu dem Festspiel „Die Ruinen von Athen“, mit den Genrebildern des Derwischchores, des Türkischen Marsches und des Feierlichen Marsches bildete den Schluß des Programms. — Die Pianistin Marguerite Melville, die mit Begleitung der Philharmoniker die symphonischen

¹⁾ Im Verlag der Universal-Edition, Wien, der Verlegerin des größten Teils der Mahlerschen Werke, ist soeben die Taschenpartitur des „Klagenden Lieds“ erschienen. Red.

Variationen von César Franck, Chopin's Konzert in F, und das in g von Saint-Saëns spielte, zeigte rhythmische Festigkeit, klar durchsichtigen Fluß in allen technischen Künsten, auch Intelligenz im Zusammenspiel mit dem Orchester; doch fehlte es an innerer Wärme des Empfindens. Es war eben nur ein kühl überlegenes Spielen mit sorgfältig ausgebildeter Fingerdresseur. — Moriz Rosenthals Klavierabend hatte den Beethovensaal bis auf den letzten Platz gefüllt, selbst das Podium war dicht besetzt. Das Programm enthielt Beethovens Sonate in F op. 57, Schumanns Carnaval, einige Tondichtungen von Chopin, eine Etüde von Bortkiewicz und ein paar eigene, ganz verwegene gesetzte Virtuosenstücke. Mir schien diesmal Rosenthals Spiel viel weniger das rein virtuosenhafte Können herauszukehren, man spürte überall, schon bei Beethoven und nachher noch mehr bei Schumann, wie sich der Ausdruck vertieft, der Anschlag verfeinert hat. Das Zeitmaß wurde niemals übermütig getrieben, künstlerische Besonnenheit zügelte überall den sonst so heftigen Drang zum Losstürmen. Erst in seinen eigenen Stücken ließ der Virtuos seinem Naturell, der Freude an technischer Bravour, volle Freiheit. Seine Hörer jauchzten ihm aus vollem Herzen zu und erzwangen mehr als ein da capo und endlose Zugaben. — Bei seinem 2. Liederabend wurde Messchaert wieder von Robert Kahn begleitet, von dem auch eine größere Liedergruppe feinsinniger Lyrik aufs Programm gesetzt war. So gern man dem Meistersänger mit der vollendet deutlichen Aussprache zuhört, wenn er seines Begleiters Lieder oder Händel, Haydn, Beethoven und Loewe vorträgt, die lange Reihe der Lieder von Oskar Posa mit ihrem dürftigen Empfindungsgehalt, ihrem Mangel an Erfindung langweilt, selbst wenn ein Messchaert sein Können daran verschwendet. Der dichtbesetzte Saal jubelte kritiklos allem, was sein Liebling darbot, zu, ohne Unterschied ob es von Posa oder von Beethoven oder von Loewe war.

E. E. Taubert

Einen großen Triumph für Max Fiedler bedeutete der Beethoven-Wagner-Abend, den dieser ausgezeichnete, von wahrer erster Begeisterung durchglühte und darum begeisternde Dirigent mit dem sehr verstärkten Philharmonischen Orchester gab; aus dem reichhaltigen Programm hebe ich nur die geradezu ideale Wiedergabe von Beethovens Fünfter und von Wagners Trauermusik aus der „Götterdämmerung“ hervor. — Einen schönen Erfolg holte sich an der Spitze desselben Orchesters auch der Düsseldorfer Carl Panzner mit Schumanns B-dur Symphonie, die zwischen die beiden von Alfred Wittenberg vortrefflich vorgetragenen Violinkonzerte von Jean Sibelius und Mendelssohn geschoben war; ersteres Werk, das einen stark nationalen Einschlag hat, enthält doch gar zu viel Problematisches. — Marix Loevensohn konzertierte mit dem Blüthner-Orchester, das bei dieser Gelegenheit von Leonid Kreutzer brillant geleitet wurde. Wenn der ausgezeichnete Violoncellist uns nur das gar zu abgespielte erste Konzert von Saint-Saëns und die ziemlich langweiligen Variationen von Boëllmann geschenkt hätte! Mit herrlicher Tongebung, echt musikalischer Empfindung und elegantester Technik trat

er Haydns Konzert op. 101 vor. — Steff Jung-Geyer, die schon als kaum erwachsenes Mädchen in der ersten Reihe der Geigerinnen stand, bot neben Virtuosenstücken und dem ungemein klar und schön gespielten Präludium nebst Fuge aus Bachs erster Solosonate auch einmal ein Kammermusikwerk, die Suite op. 6 von Gisela Selden, deren Klavierpart die Komponistin vortrefflich spielte. Mich interessierte diese aus vier knappen Sätzen bestehende, ziemlich schwierige Suite. Besonders gelungen erschienen mir darin die Gesangsthemen, während die Hauptthemen der Allegrosätze etwas sehr kapriziös und kurzatmig sind; sie werden auch gar zu sehr durch alle möglichen Tonarten gehetzt und in winzige Brocken verarbeitet, freilich nicht ohne Geist; gelegentlich ist in dem im allgemeinen selbständig gehaltenen Werke Einfluß von Schumann und Goldmark zu spüren. — Ein schönes, reichhaltiges Programm bot wieder die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle; außer Repertoirstücken, wie der Serenade op. 25 von Beethoven und dem Forellenquintett von Schubert wurde erstmalig das Klarinetten-Quintett von Brahms geboten, in dem sich Leonhard Kohl sehr auszeichnete, und als Uraufführung die Suite op. 23 von Max Laurischkus „Aus Lithauen“ für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, die von den Herren Prill, Flemming, Kohl, Gütter und Rembt virtuos ausgeführt wurde und sehr gefiel. In den fünf eigenartigen Sätzchen sind die Blasinstrumente sehr gut ausgenutzt und herrscht eine sehr charakteristische Stimmungsmalerei; am gelungensten ist wohl die Dorfserenade und die Kirmesmusik. Sicherlich wird diese Suite allen Bläservereinigungen sehr willkommen sein.

Wilhelm Altmann

Im 4. Hausegger-Konzert, dessen Eckpfeiler die „Euryanthe“-Ouvertüre und Brahms' Vierte bildeten, hörte man zwei Neuheiten. Julius Weismann, als feinsinniger Lyriker und Kammermusiker längst geschätzt, spielte selbst den Klavierpart seines Konzerts. Abgesehen vom ersten, durchaus auf Brahms'schen Pfaden wandelnden Satz enthält das Werk eine Reihe ansprechender, selbständiger Gedanken, die in einer stets geschmackvollen Sprache vermittelt werden. Wenn sich trotzdem keine rechte Wirkung einstellen will, so liegt das daran, daß das Konzert mehr den Eindruck des mit außerordentlichem Fleiß, mit peinlicher Sorgfalt „Komponierten“, als des unmittelbar aus reicher Phantasie Geeströmten macht. Es ist weit mehr das Resultat reflektierenden Kunstverständnisses als ursprünglicher Schöpferkraft. So interessiert man sich wohl für einzelne Partien der Arbeit, wird aber des Ganzen mit dem besten Willen nicht froh. Der Autor wurde durch freundlichen Beifall ausgezeichnet. An künstlerischem Wert übertrifft das Weismannsche Werk übrigens die zweite Neuheit des Abends, ein Scherzo „Masken“ op. 7 von Erwin Lendvai, ganz erheblich. Dieses lediglich auf Farbenwirkungen gestellte Stück gehört zu jenen nicht seltenen modernen Erzeugnissen, bei denen der Aufwand an instrumentalen Effekten die Dürftigkeit des gedanklichen Materials nicht wettzumachen vermag. — Einen Kompositions- und Orgelabend unter Mitwirkung des Blüthner-Orchesters, der vom Namen Elisabeth

Ohlhoff (Sopran), Minna Tube (Alt), der Herren Erich Suckmann (Tenor), Gottfried Krüger (Bariton), Otto Becker (Orgel) und eines gemischten Chors veranstaltete Rudolph Tobias. Dem ernstesten Streben und den hochgesteckten Zielen des jungen Tonsetzers, der die Leitung einem geübteren Dirigenten hätte überlassen sollen, darf man seine Anerkennung nicht versagen. Bruchstücke aus Vokalwerken bekundeten tüchtige Schulung und ein solides Können, dem freilich vorläufig jede Eigenart mangelt. Weit selbständiger gibt sich die Ballade „Vom Ringlein der schönen Luftfee“ (aus dem esthnischen National-epos „Jung-Kalew“) für Sopran und Orchester; sie weist trotz mancher Unbeholfenheit einige Stellen von eigenartigem melodischen und harmonischen Reiz auf, die für die Begabung des Tonsetzers sprechen. Über das Orgelspiel des Konzertgebers ist weiter nichts zu sagen, als daß er eine den mittleren Durchschnitt in keiner Hinsicht überschreitende Leistung bot. — Paul Ernst Haehner stellte sich als Dirigent vor. Er brachte mit dem verstärkten Blüthner-Orchester u. a. die Coriolan-Ouvertüre und „Tod und Verklärung“ zur Wiedergabe. Es fehlt ihm nicht an Temperament, er versteht klar zu gliedern und wirkungsvolle Steigerungen aufzubauen, aber vorläufig ist sein Dirigieren rein äußerlicher Natur; das darzustellende Kunstwerk von innen heraus zu erfassen und das so Gefühlte und Erschaute in tönendes Leben umzuwandeln, ist ihm noch versagt. Aber Haehner ist jung und zweifellos begabt, so daß man wohl Hoffnungen auf ihn setzen darf.

Willy Renz

Paul Grümmer (Violoncello) konnte weder durch seine Technik noch sonstige musikalische Vorzüge besonderes Interesse erregen; er gibt gute Durchschnittsleistungen. Eine zum ersten Male gespielte Komposition von Donald Francis Tovey — Allegro und Andante für zwei Celli — wirkte in ihrer Dürftigkeit und Unbeholfenheit wie das Werk eines Dilettanten. Mitwirkende waren Elisabeth Bokmayer (Violoncello) und Fritz Busch (Klavier). — Das Österreichische Trio, bestehend aus den Herren Paul Schramm (Klavier), Max Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Violoncello), kann man zu seinem Zusammenspiel beglückwünschen; in seinem 3. Konzert, wo ich es zum ersten Male hörte, fiel das ungekünstelte, natürliche Musizieren vorteilhaft auf. Die schon bekannte Sängerin Martha Oppermann trug einige Lieder von Hugo Wolf vor. — Leo Podolski ist ein Pianist, aus dem bei weiterem ernstem Streben einmal etwas werden kann. Die technisch einfacheren Sachen gelangen ihm schon jetzt ganz vortrefflich. Eine Sonate fis-moll von Franz Hallasch, die er zum ersten Male spielte, klang wie die Arbeit eines Kompositionsschülers, der aber nicht unbegabt zu sein scheint. — Edgar Reinhold ist aufrichtig zu bedauern. Von Hause aus mit gutem Stimmmaterial und musikalischem Empfinden begabt, hat er entweder zu mangelhaften oder zu kurzen Gesangsunterricht genossen, um sich im Konzertsaal hören zu lassen. Zudem fehlt dem Vortrag jede Gesangkultur; man hatte den Eindruck, als ob der Sänger direkt als Operettentenor einer kleinen Provinzbühne den Sprung in einen Berliner Konzertsaal gemacht hätte. Es dürfte noch viel, sehr viel —

nachzuholen sein, um das zu werden, was dem Sänger vorschwebt; aber wie gesagt, Begabung ist vorhanden.

Max Vogel

Frieda Kotelmann-Heese hat eine angenehme, allerdings nicht genügend geschulte Stimme, mit der sie nach Möglichkeit den Liedern auf individuelle Art gerecht zu werden versucht. Dies gelingt ihr auch hier und da, so z. B. im Schlusse von „Wehmut“, so daß man Besseres erwarten darf. In Bruno Hinze-Reinhold hatte sie einen ausgezeichneten Begleiter und Mitwirkenden. — Das Ehepaar Schnabel hat künstlerisch insofern etwas Gemeinsames, als es neben vollkommener Technik das intensive Bestreben hat, den Gehalt des Kunstwerkes restlos bloßzulegen. Beethoven ist bei solchem Unternehmen kein übler Prüfstein. Und es zeigte sich wieder, daß die größere Suggestionsfähigkeit von Frau Schnabel ausgeht. Wer denkt an besondere stimmliche Reize, wenn jeder Ton Seele ist! Beethovens „Geistliche Lieder“ werden schwerlich von einer anderen Gesangskünstlerin unserer Zeit so erschöpft werden. — Maria Carreras hat durch unglaublichen Fleiß sich eine Technik erworben, wie wenige ihres Faches. Im Wichtigen vermißt man die sichtbare Freude, wie die Künstlerin überhaupt mehr im Eleganten als im Ernsten sich wohlfühlt. — Boris Kroyt ist ein ebenso glänzend beanlagter wie vorzüglich geschulter Geiger, der nur in einer gewissen inneren Überbahrung zwar kaum merkliche, doch empfindliche Schwebungen bietet. Nach der leider nur selten gehörten kurzweiligen „Gesangsszene“ von Spohr spielte er zum ersten Male ein neues Konzert von Gustav Hollaender unter des Komponisten Leitung, ein Werk, das trotz der gern imitierenden Bewegung im Orchester etwas monophon klingt, das aber in seinen meisten Themen ebenso frisch wie innig ist, so daß man dessen Bekanntschaft den Geigern wohl anraten kann. — Karl Becker, ein angenehm wirkender Bassist, der nur die Töne im Forte besser halten und binden mußte, sang auch vier neue Lieder von Roland Bocquet, die in ihrer vornehmen Sentimentalität auf ein breites Publikum Eindruck machen. Weniger kann man dies von den hierauf vom tüchtigen und tüchtig dreinhauenden Pianisten Felix Wernow gespielten Stücken desselben Komponisten sagen, die aber als Arbeiten nicht uninteressant sind. — Bertha Manz' Gesangsvorträge waren leider so wenig anziehend, daß man von ihnen auf die angekündigten modernen Autoren nur wenig schließen konnte. Nicolas Lambinon's Mitwirkung war unter diesen Umständen eine besondere Erholung. — Paul Goldschmidt hat sich in den letzten Jahren sehr bemerkenswert entwickelt; man vergißt bei seinem feinempfundnen Spiel den Pianisten; namentlich klassische Werke intimeren Stils hört man selten besser, einleuchtender, z. B. Mendelssohn, Weber. Eins war in seinem Konzerte besonders interessant: der „abgespielte“ Mendelssohn klang frischer als Schumann. Da mußte ich an die unendliche Verehrung Schumanns für Mendelssohn denken.

Arno Nadel

Mit nur mittelmäßigen Leistungen wartete das Berliner Streich-Quartett (Gertrud Steiner-Rothstein, Walter Grundvaldsen, R. Könecke, Fr. Becker) auf, das einzige vollwertige Künst-

ler des Ensembles ist der Bratschist. Die Erstausführung des Streichsextettes von Max Lewandowsky brachte die Bekanntschaft mit einem wohlgeformten Werk, das, im Mendelssohn'schen Fahrwasser segelnd, gar keine eigenen Züge aufweist. — Zwei hochbegabte junge Geigerinnen konzertierte mit Orchester: Margarete Leistner mit dem Philharmonischen und Isolde Menges mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Karl Panzner. Trotzdem man von den Leistungen der ersteren auch nur Gutes berichten kann, fällt ein Vergleich doch zugunsten der letzteren aus. Dieser ideal schöne, von innerem Leben erfüllte Ton, diese rhythmische Kraft, dieses urmusikalische und ausdrucksfähige Spiel machen Frl. Menges zu einem Stern erster Ordnung. — Was die Kompositionen von Sigfrid Karg-Elert für den Musiker immer interessant macht, ist ihre harmonische Struktur. Hier geht der Komponist direkt eigene Wege. Seine melodischen Einfälle können uns von seiner schöpferischen Begabung nicht so überzeugen, sie sind meist zu kurzatmig und von geringer Kraft. Einem einfach Genießenden wird vieles, was er an seinem Kompositionsabend bot, als zu gelehrt und gesucht erschienen sein, aber aus verschiedenen Liedern sprach doch blühendes Leben. Es wirkten außer dem Komponisten mit: Maria Schoepfler (Gesang), Paula Simon (Harmonium) und Bruno Wild (Violine). — Der Sonaten-Abend der ausgezeichneten Geigerin Catharina Bosch und des Pianisten Julius Weismann brachte nur Kompositionen des letzteren. Er ist als Komponist nicht mehr unbekannt, und auch hier konnte man wieder die großen Vorzüge, aber auch die Schwächen seiner Kunst wahrnehmen. Seine Arbeiten sind nicht gleichwertig. Neben außerordentlich gelungenen, sehr schön empfundenen Partien stehen gleichgültige Stellen von geringer Ausdruckskraft. Den besten Eindruck hatte ich von der Sonate für Violine allein. — Der Schultzen-Asten-Chor gab unter seiner Dirigentin Margarete Herrmann wieder Proben gediegenen Studiums, wenn man auch an schwierigen Stellen manchmal noch größere Reinheit gewünscht hätte. Zur Aufführung kamen unter anderem gute Manuskriptchöre von Robert Kahn und Hans Lißmann. — Der Klavierabend von Ernst von Dohnányi war ein seltener Genuß. Diese wunderbar klare Kunst ist fern aller Effekthascherei und dient nur dem Werke. Wenn er Schubert spielt, geht einem das Herz auf. — Fritz Lindemann (Klavier) und Nicolas Laminon (Violine) gaben einen Sonatenabend und zeigten ihre gediegene Künstlerschaft in Werken verschiedenster Richtung. — Margarete Cloß (Mezzosopran) und Robert Mayer (Tenor) gaben einen Liederabend. Beiden möchte man den Rat geben, noch eifrigere Studien zu machen. Das Material der Sängerin ist so bedeutend, daß es sich lohnen würde. — Was für eine Künstlerin ist dagegen die Altistin Paula Weinbaum. An der Bildung ihrer schönen Stimme ist nichts auszusetzen. Ihr intelligenter Vortrag und ihre Ausdrucksfähigkeit machen ihre Darbietungen zu einem großen Genuß. Ein interessantes Programm hiesiger Komponisten hatte sie zusammengestellt. — Das Österreichische Trio bot in seiner Novitäten-Matinee ein solid, aber

völlig konservativ gearbeitetes Klavierquartett von Paul Carrière. Auch die Lieder von Bernhard Sekles, von Hilde Saldern sehr mittelmäßig vorgetragen, konnten kein tieferes Interesse erregen. Das einzige Werk, das eine Vorführung lohnte, war ein Klavierquintett von Fritz Lissauer. Hier gab es Stimmungen, die aufhören ließen. Der Autor verfügt auch über eine tüchtige satztechnische Gewandtheit. — Alexander Heinemann hatte in seinem Loewe-Abend anfänglich sehr mit der Materie zu kämpfen. Erst nach und nach erlangte er die Herrschaft über seine Stimme, so daß man wieder Freude an seiner Kunst haben konnte. Emil Thilo

Karl Sattlers Tenor klingt gut und ist vorzüglich geschult; das heldenhafte Timbre weist den Sänger vorwiegend auf Oratoriengesang. Von seinen Liedervorträgen gelang am besten das, was sich dem Charakter nach diesem Genre näherte, so Richard Wetz' „Bitterer Tod“, eine charakteristische Komposition, und die meisten der Hugo Wolf'schen Gesänge. Wenig Glück hatte er mit einer Anzahl von Julius Weismann komponierter Lieder, deren gesuchte, gewiß nicht in glücklicher Inspiration erfundene Tonsprache stellenweise mit ihrem einfachen Text kontrastiert, und die mit Ausnahme etwa der „Nachtigallen“ kaum als eine Bereicherung der Liederliteratur angesehen werden können. — Unter keinem guten Stern stand der Bach-Mozart-Abend von Hans Haag (Violine) und Käthe Haag-Hansen (Klavier). Speziell der erste Teil, der nur Bach'sche Musik brachte, ging eindrucklos vorüber und zeigte viel des Unfertigen, namentlich bei dem Geiger; etwas besser wurde es in dem zweiten, Mozart gewidmeten Teil, dessen sonnig frohe Musik die Künstler vor eine ungleich einfachere und dankbarere Aufgabe stellte. Robert Spörry, den ich hier erstmalig als Tenor hörte, teilte das gleiche Geschick: in der Bach'schen Arie klang sein Organ rau und so wenig tenoral, daß es wirklich der Mozartschen Gesänge bedurfte, um den Beweis zu erbringen, daß sein Organ tatsächlich der höheren Stimmgattung zuneigt. Überraschenderweise klangen hier gerade die höchsten Töne g und as am besten. In der höheren Mittellage dagegen zeigte sich viel Unfreies; jetzt heißt es anders vokalisieren wie früher als Bariton; in rein gesanglicher Beziehung haben sich erhebliche Unmannerien, wie ein ganz unleidliches Ineinanderziehen der Töne, eingeschlichen, die der intelligente Künstler schleunigst ausmerzen sollte. — Amy Ahrens (Violine) hat seit dem Vorjahr erfreuliche Fortschritte in der Technik gemacht. Wieder aber hatte sie sich mit Dvořák's a-moll Konzert und einem schwungvollen Konzert in h-moll von A. d'Ambrosio technisch viel zu schwierige Aufgaben gestellt, bei deren Bewältigung sich eben doch ihre Mängel offenkundig zeigten. — Lotte Rosenbaum besitzt eine angenehme frische Sopranstimme und singt mit erfreulichem Streben und musikalischem Verständnis. Ihr technisches wie ihr gesangliches Können ist zurzeit noch klein, läßt aber, wenn es der jungen Künstlerin gelingt, des unseligen Tonflackerns Herr zu werden, für die Zukunft Gutes hoffen. — Eine Enttäuschung, aber eine angenehme, hat mir Hermann Jankowsky's Konzert

bereitet. Ich wählte, einen „Tenor“ zu finden, mit allen Vorzügen und Schwächen jenes Genres, und fand — einen guten, fein geschulten Sänger, dessen schlichte Vortragsart in angenehmem Kontrast steht zu dem Milieu, in dem er sich von Berufswegen zu bewegen hat. Daß er doch noch das Beste leistete in den der Bühne zugehörigen Gesängen, lag mehr an der Wahl, als an der Art der Ausführung und an — dem Genius loci. Aus räumlichen Gründen ging in dem großen Saal der Philharmonie in Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ doch manches verloren, was von Jadowker fein pointiert ausgearbeitet war (zumal ja auch die Aussprache des Deutschen nicht eben seine starke Seite ist). — Birger Hammer spielte Beethovens Mondscheinsonate ohne Poesie und Empfindung herunter wie eine Etüde; technisch ist er nicht übel ausgestattet, das bewies der glatte Vortrag der schwierigen, aber uninteressanten Studien op. 82 von Sinding. Eine schwere Enttäuschung bereitete Max Mensing, der vordem als Baritonist Hoffnungen für die Zukunft erweckt hatte. Jetzt ist er ein hinaufgeschraubter Tenor mit oft sehr gewaltsamer Höhe und einer jedem guten Geschmack spottenden Vokalisation, die bei einem denkenden Künstler wie Mensing aufs höchste befremdet. Durch helle Vokalisation glaubt er tenorales Kolorit zu erzielen, sobald er aber müde wird, deckt er baritonal. Der einzige Gewinn des ganzen Abends war ein sehr schönes Lied von Jenö Kerntler „Abschied“, das man gern da capo gehört hätte. — Else Jaehns Altstimme ist klein, aber wohlklingend und bis auf einige Unmannerien in der Vokalisation und der Tongebung leidlich gut geschult. Da sich ihr Gesang durch Sauberkeit auszeichnete und die Sängerin sich auch im Vortrag Mühe gab, war der Totaleindruck kein übler und ließ für die Zukunft noch Besseres erwarten. — Gerhard Jekelius besitzt eine herrlich schöne, ausgiebige Baritonstimme, kraftvoll und weich, wie man sie selten findet, deren Ausbildung schon jetzt eine beachtenswerte Kultur zeigt und höchstens in der Tiefe, infolge zu dicker Tongebung, noch Mängel aufweist. Das heroische Timbre dieses wundervollen Materials weist direkt auf die Bühnenkarriere; hocheifrig ist es trotzdem, daß Jekelius auch in dem feineren Genre des Konzertgesangs mit Ernst arbeitet. Einen schweren Stand hatte er in dieser Hinsicht freilich gegenüber seiner Partnerin Eva Katharina Lißmann, deren Kunst, was technisch richtige Behandlung des Organs und intelligenten, seelenvollen Vortrag betrifft, ziemlich das höchste und vollendetste ist, was hierin erreicht werden kann. Wie sie das piano, diese höchste, seltenste Stufe gesanglichen Könnens, beherrscht und es in den Dienst ihrer Charakterisierungskunst zwingt, das ist schlechthin meisterhaft und höchster Bewunderung wert, um so mehr, als es nie leerer Effekthascherei zu liebe angewendet wird, sondern immer im Dienste der Kunst steht, so unlängst bei den Mussorgski-Gesängen in grausig erschütternder, so jetzt in den Brahms-Liedern in seelenvoll inniger Weise. Hier paart sich Wollen und Können zu idealster Kunstleistung.

Emil Liepe

Käte Bertram sang Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Reger, Strauß, d'Albert. Schon daraus ist ein entschiedener Ernst zu konstatieren, und die Art ihres Vortrages bestätigte vollauf, daß sie musikalisch ist. Ihrer Technik fehlt aber noch die Leichtigkeit, namentlich in bewegteren Episoden. Außerdem bedarf die Vokalisation gewisser Korrekturen: a und e sind besonders in der höheren Lage zu hell. Den Klavierpart besorgte mit kundiger Hand Georg Bertram. — Auch Hildegard Krey hatte sich ein verschiedenartiges Programm gewählt. Ihr Stimmmaterial, das an und für sich als gut zu bezeichnen ist, müßte noch eine zeitlang sorgfältig gebildet werden, damit des störende Detonieren fortfällt, was bei ihr keinesfalls ein Zeichen mangelhaften Gehörs ist. Ihre Partnerin Ingeborg Franzen spielte u. a. Webers d-moll Sonate, op. 49, mit anerkennenswerter Technik. Sie vermeidet alles Äußerliche, ist ganz bei der Sache und dürfte anscheinend auf dem rechten Wege sein, eine Persönlichkeit zu werden. Marcel van Gool fungierte als Begleiter. — Henryk Melcer und Margarethe Ansorge spielten Klavier. Ersterer dokumentierte sich als gediegener Musiker. Die Art seiner Interpretation (ausschließlich Chopin) bezeugte, daß er klar zu gestalten vermag und Sinn für Wohlklang besitzt. Die Dame ist als ernst zu nehmende Künstlerin bekannt. Wer zu ihr geht, tut's nicht, um virtuose Leistungen zu bewundern, sondern in dem behaglichen Bewußtsein, tief und wahr empfundene Musik zu genießen. Da sieht man auch gern hin und wieder über technische Kleinigkeiten hinweg. — Sigmund Schwarzenstein hat wohl gelernt, wie man das Griffbrett behandelt, aber von Bogenführung hat er wenig Ahnung. Dann dürfte er nicht so abscheuliche Mißböne produzieren. Also er mag sich in seine Klausur zurückziehen und üben und studieren. Sein Begleiter Alexander Neumann wirkte keineswegs inspirierend auf den Geiger. — Die Trio-Vereinigung Gunna Breuning (Violine), Paulus Bache (Cello), Max Trapp (Klavier) musizierte in höchst anerkennenswerter Weise. Niklós Radnai's schon in den Loevensohn-Konzerten gespieltes Trio eröffnete den Abend. Als dann kamen Beethovens op. 70/2 und Schumanns op. 63. Das Ensemble ist durchweg korrekt im Tempo und im Rhythmus, vielleicht gar etwas „akademisch angehaucht“. Die Wärme fehlte, die innerliche Beteiligung. Doch dies ist wohl der Jugend dieser Kammermusik-Vereinigung zuzuschreiben, die einer größeren Geschlossenheit in dieser Hinsicht einstweilen noch hinderlich ist. — In altbewährten Bahnen und mit gewohnter Stilreinheit, gepaart mit vornehmer Manier, verlief der 3. Abend des Hess-Quartetts. Mozarts Es-dur Quartett, Dvořák's „Tertetto für 2 Violinen und Viola“, op. 74, und Beethovens B-dur Quartett, op. 130, kamen hier zu feinsinniger Aufführung.

Carl Robert Blum

Die beiden Journalisten Jean-Louis P. Suisse und Max Blokzijl sind aus der dumpfen Enge der Redaktionsstuben geflüchtet; sie ziehen durch allerlei Lande, um ein Stück Welt zu schauen und zu erleben, singen und spielen heute hier, morgen Originalchansons und Volkslieder

(französische, deutsche, englische und niederländische) und suchen sich dadurch das Reise-geld zu verdienen. Begreiflich, daß die beiden fidele Brüder im Montmartre-Kostüm (weite Samthose, hochgeschlossene Jacke, kein Kragen) überall leicht die Sympathieen der Zuhörer gewinnen. Immerhin sollten sie weniger weltmännisch auftreten und mehr darauf bedacht sein, sich ihre urwüchsige Frische zu bewahren, damit man nicht in die Lage gerät, sie in eine Linie mit den sattsam bekannten „Salontiroletten“ und ähnlichen Künstlertypen stellen zu müssen. — Ein Kompositionsabend von W. E. von Kalinowski würde keine Erwähnung verdienen, wenn er nicht Anlaß böte, auf den anscheinend sehr begabten Tenoristen Roland Hell und seine gleichfalls talentvolle Gattin, die Sopranistin Frieda Hell-Achilles hinzuweisen. Unbegreiflich, daß dieses Künstlerpaar sich dazu hergibt, die selbst für einen Dilettanten verblüffend kindlichen Dudeleien des Konzertgebers vorzutragen. — Ein Klavierabend von Dezső Szántó (nicht zu verwechseln mit Theodor Szántó) verlief gleichfalls recht unerfreulich. Rein technisch hat der Konzertgeber gewiß allerlei gelernt, in musikalischer Hinsicht fehlt ihm jedoch nicht nur viel, sondern geradezu alles. — Weit besser schnitt Evelyn Howard-Jones ab. Sein Vortrag verrät Intelligenz und Geschmack, auch seine Technik ist bereits achtungsgebietend. Leider spielte er jedoch (wie die meisten Engländer) so kühl, so unpersönlich, so wenig temperamentvoll, daß die Zuhörer sich nicht sonderlich zu erwärmen vermochten. — Ganz anders Alice Ripper. Bei ihr zeugt jeder Takt, den sie spielt, von impulsiver Leidenschaft; allerdings mehr von einer Leidenschaft der Sinne als von einer Leidenschaft der Seele. Da sie außerdem über eine für ein weibliches Wesen einfach unerhörte Technik verfügt, so ist es nicht erstaunlich, daß ihre Entwicklung sich in den letzten Jahren nach der virtuoson Seite hin vollzog, und daß infolgedessen an Stelle der Impulsivität allmählich die Routine trat. Immerhin bestätigte auch ihr dies-jähriger Klavierabend, daß sie eine der besten Pianistinnen ist, die wir zurzeit haben. — Sehr schwer läßt sich Rudolf Ganz eingliedern. Die volle, unbekümmerte Entfaltung virtuoson Könnens wird bei ihm von einem subtilen musikalischen Geschmack gehemmt, und dieser wiederum erscheint stärker als sein musikalisches Empfinden. Es ist gewiß kein Zufall, daß er letzthin Haydn und Debussy gleich gut spielte. Er beherrscht alle Stilarten, weil er ein sehr intelligenter, feinfühler Künstler ist; aber zu den starken Naturen, deren Äußerungen unmittelbar überzeugend wirken, wird man ihn schwerlich zählen können. Neuen Kompositionen von Blanchet und ihm selbst verhalf er zu freundlicher Augenblickswirkung. — Im Gegensatz zu Rudolf Ganz hat sich Frederic Lamond bisher stets auf ein kleines Spezialgebiet beschränkt und seinen Namen allzu regelmäßig, allzu bewußt mit dem Beethovens zusammengestellt. Man mußte deshalb einigmaßen erstaunt sein, daß er auf einmal einen Klavierabend mit einem kunterbunten Programm veranstaltete. Gemischt wie das Programm waren auch die Eindrücke von Lamonds Spiel. Man merkte allzu deutlich, daß diesem in seiner Art gewiß bedeutenden

Künstler die architektonische Musik weit mehr liegt als die romantische. Sein Spiel hat immer Form, „Linie“, selten jedoch Farbe. — Ein Pianist von universellem Können scheint der junge Arthur Rubinstein zu werden. Einige Werke von Chopin spielte er mit überlegener Technik, musikalischer Sicherheit und beträchtlicher Ausdruckskraft. Im übrigen scheint er einer der wenigen zu sein, die der impressionistischen Kunst Debussy's und anderer Moderner gerecht zu werden verstehen. Wer nicht zu gleicher Zeit zehn verschiedene Töne in zehn verschiedenen Stärkegraden spielen kann, der sollte die Finger von dieser Musik lassen. Bei Arthur Rubinstein hört man endlich einmal, wie so eine farbige Skizze von Debussy klingen kann, wenn sie in die rechten Hände gerät. Die Technik dieses ungewöhnlich begabten Pianisten erinnert übrigens an die Emil Sauers, wenngleich er zuweilen noch „wischt“ und nicht, wie Sauer, selbst im zartesten Pianissimo jede Note wirklich bringt. Überhaupt kann man im einzelnen durchaus nicht alles loben. Aber ich glaube, daß Arthur Rubinstein seinem Namen Ehre machen wird und halte ihn schon jetzt für einen der Besten des jüngeren Nachwuchses. — Auch Egon Petri zählt zu den großen Hoffnungen. Außer den sehr poetisch vorgetragenen acht Tondichtungen des dritten Pilgerjahres von Liszt spielte er in seinem 2. Konzert noch sechs Elegien von Busoni, die in ihrer überaus kühnen Harmonik zum Teil von frappierender Wirkung sind. Hier konnte der junge Künstler alle Feinheiten seiner Anschlagstechnik zeigen. Zum Schluß vollbrachte er mit einer glänzenden Wiedergabe von Liszts Don-Juan-Phantasie ein verblüffendes Virtuosenkunststück. Ein kleines Monitum darf immerhin nicht unterdrückt werden: es ist eine bedenkliche Manier, alle gehaltenen Töne staccato anzuschlagen und dem Klange lediglich mit Hilfe des Pedals Dauer zu verleihen. — Das neugegründete Pászthory-Quartett (Palma von Pászthory, Helene Croner, Elfriede Hausmann, Marie Hahn) debütierte mit gutem Gelingen und fand freundlichen Beifall. Besonders lobenswert war die saubere Intonation sowie die graziose Leichtigkeit der Wiedergabe bei einem Mozartschen Quartett. Im Brahms'schen A-dur Klavierquartett wirkte Gisela von Pászthory mit und erwies sich als eine geschmackvolle Kammermusikspielerin. Es wäre ungerecht, Einzelheiten schon jetzt einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Vielmehr soll zunächst nur der günstige Gesamteindruck konstatiert werden, in der Hoffnung, daß er zu weiterer ernster Arbeit anspornen wird. — Der 3. Kammermusikabend des Brüsseler Quartetts brachte César Franck's wertvolles, wenn auch etwas redseliges D-dur Quartett, ferner Debussy's bekanntes g-moll Quartett und zwischen beiden Werken eine anmutige kleine Spielerei von Boccherini.

Richard H. Stein

Adelheide Pickert scheint den Konzertsaal mit dem Kabarett zu verwechseln. Nicht aus Gründen des reichlich spröden und nuancenarmen Gesanges, vielmehr infolge ihrer geradezu problematischen Vortragsmanieren und sonstigen Allüren. Hoffentlich wird sich Frä. Pickert bis zu ihrem bereits angekündigten zweiten Liederabend ernstere und maßvollere Attitüden zu

eigen gemacht haben. Dann erst könnte man auf ihre Leistungen näher eingehen. — Wegen plötzlicher Indisposition hatte Maria J. Kolb ihr Publikum um Nachsicht gebeten. Dessenungeachtet vermochte sie einen ausreichenden und leidlich gut kultivierten Mezzosopran zu erweisen, ohne sich jedoch über das Niveau des „guten Durchschnitts“ irgendwie und irgendwo merklich zu erheben. An Eduard Behm hatte sie einen wundervollen Begleiter. — Der Chor des „Vereins Abendheim Charlottenburg“ verfolgt naturgemäß hauptsächlich interne Zwecke und beansprucht eine öffentliche Wertung nur bedingungsweise. Trotzdem kann man seinem tatkräftigen Dirigenten Siegfried Choinanus alle Hochachtung aussprechen für die Summe von Arbeit, die selbst bei seinem so geringwertigen Material relativ gute Früchte gezeitigt hat. Auch als Komponist zeigte er, wenngleich nicht frei von fremden Einflüssen (d'Albert), gute Inspiration und beachtenswertes technisches Können. Iduna Choinanus als Gesangsinterpretin und hauptsächlich der Pianist Kurt Schubert, sowie Paula Herz als Chorbegleiterin trugen wesentlich zu dem wohl gelungenen Abend bei. — Einen Konzertsänger, wie er sein soll, lernte ich in Erich Augspach kennen, der schon mit seinem Programm musikalisches Feingefühl und künstlerischen Geschmack zeigte. Sein umfangreicher, edel gefärbter Baßbariton strotzt von Resonanz und ist infolge seiner hohen Belcanto-Schule jeder Ausdrucksnuance gewachsen. Ein verständnis- und empfindungsvoller Vortrag, sowie ein sympathisches und nobles Auftreten vervollständigen noch dieses erfreuliche Künstlerium. Armin Reumann war ein homogener Begleiter mit tadelloser Technik. — Der Tenor Jan Trip's ist groß, umfangreich, von stark baritonalem Charakter und entbehrt nicht des Klangreizes. Gesangskünstlerisch, hauptsächlich quoad Registerausgleich und Sprachtechnik, gibt es für den Sänger noch manches zu lernen. Ella Mueller begleitete korrekt, aber viel zu aufdringlich. Rudolf Wassermann

BRESLAU: Das 7. Abonnementskonzert des Orchestervereins beschäftigte sich ausschließlich mit Richard Strauß. Zum ersten Male hörten wir hier das zur Einweihung des Wiener Konzerthauses komponierte „Festliche Präludium“ für großes Orchester und Orgel op. 61. Bei allem äußeren Glanz und trotz des großen orchestralen Aufgebotes wirkte das Werk nicht mit der Macht einer zwingenden musikalischen Tat. Weit stärkeren Eindruck machte die Symphonia domestica op. 53, und am meisten schlugen wieder ein „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ op. 28, die von Georg Dohrn ausgezeichnet wiedergegeben wurden. Margarete Siems beschwerte uns in demselben Konzert mit der Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos“ und beglückte uns mit den drei ewig schönen Liedern: „Morgen“, „Ständchen“ und „Heimliche Aufforderung“. Im 8. Abonnementskonzert hörten wir Eugen d'Albert. Mit seinem 2. Klavierkonzert in E-dur op. 12 erspielte er sich einen schönen Erfolg; hellste Freude weckte er mit den Ecossaises von Beethoven; das Rondo in G-dur op. 51 No. 2 spielte er dagegen etwas nervös. Im Orchesterverein trat auch der junge Münchner Komponist Rudi Stephan

als Dirigent auf, der sein neues Werk mit dem merkwürdigen Titel „Musik für Orchester“ selbst dirigierte. Das Werk ist so voll von gesuchten und aufdringlichen Dissonanzen, daß sehr viel guter Wille dazu gehört, es noch als Musik gelten zu lassen. Der aufmunternde Beifall am Schlusse war von starken Zischlauten durchsetzt. — Das 5. volkstümliche Mittwochkonzert unter der umsichtigen Leitung von Hermann Behr brachte u. a. in trefflicher Ausführung die Serenade op. 11 von Brahms. Betty Arnold sang mit gutem Erfolge einige Lieder. — Bedeutenden Erfolg hatte wieder der Kammermusik-Abend des Wiener Streichquartetts (Adolf Busch, Fritz Rothschild, Carl Doktor und Paul Grümmer). — Die Konzerte des Gesangsvereins Breslauer Lehrer sind nach und nach so beliebt geworden, daß der Verein es wagen konnte, sein diesjähriges Konzert zweimal hintereinander, am 19. und 23. Januar, zu geben. Zu beiden Konzerten war der Saal nahezu ausverkauft, und in beiden erzielte der Verein unter der sicheren Führung von Max Krause den besten Erfolg. Aus dem Programm seien als interessante und wirksame Neuheiten nur erwähnt das „Gebet“ von M. Krause, das „Lied Rechberg'scher Reiter“ von A. Aumann. Als Solisten fungierten in dem Konzert Alfred Hoehn (Klavier) und Hans Hielscher (Bariton).

J. Schink

BUDAPEST: Der drohenden Teilnahmslosigkeit des Publikums zu begegnen, haben sich unsere Philharmoniker entschlossen, zur Leitung ihrer Konzerte neben dem angestammten Kapellmeister Stephan Kerner noch eine Reihe berühmter Gastdirigenten zu berufen. Als erster erschien an ihrer Spitze Gabriel Pierné, der Leiter der Pariser Chatelet-Konzerte. Ein tiefgründiger Musiker und glänzender Virtuose zugleich, der französischen Esprit mit deutscher Empfindungswärme, hinreißendes Temperament mit feinem Klangsinn und alle intellektuellen Tugenden mit technischer Souveränität verbindet. Der französische Abend, den Herr Pierné leitete, brachte neben Bekanntem, wie Franck's edler d-moll Symphonie, Chabrier's Ouerüre zu „Gwendoline“ und Debussy's „Fêtes“, diesem Blendwerk impressionistischer Kunst, das unter dem Zwange einer geistsprühenden Bildhaftigkeit der Interpretation diesmal die Phantasie des Hörers entzücken konnte, auch einige Novitäten. Debussy's zartes Tonpastellbild „Nuages“ zeigt gleichfalls die eigenartige Kunst des französischen Meisters, Natursimmungen in Klängen festzuhalten. Langsame Akkordfolgen der Holzbläser, leise aufknospende Melismen, verschleierte rhythmische Rückungen, und wir sehen sie vor uns: die Wolken, die an dem sanften Abendhimmel aufsteigen, sich ballen, sich teilen, vorüberziehen, verschweben. Aus eigener Feder brachte Pierné das Orchestervorspiel zu dem zweiten Teil seines berühmten Oratoriums „Der Kinderkreuzzug“, ein Stück von idyllischer Anmut und andächtiger Stimmung, doch ohne die Note besonderer künstlerischer Originalität. Am Schlusse standen zwei Skizzen aus Charpentier's „Impressions d'Italie“. Das farbenseatte Stimmungsbild „Sur les cimes“ führt den Hörer auf die Höhen des Deserto, läßt vor ihm aus den Tiefen des Hafens von Sorrento allen Klang,

alle Farbe, allen glutvollen Glanz emporrauschen. Das zweite Bild „Napoli“ steigt auch musikalisch in die Niederungen des Volkslebens, derber, kräftiger im Klang, banaler in Rhythmus und Melodie. Pierné wurde stürmisch gefeiert. Zur Vervollständigung der künstlerischen Entente erschien an einem nächsten Abend der russische Meisterdirigent Wassili Safonoff an der Spitze der philharmonischen Körperschaft. Safonoff ist eine Individualität voll Kraft und Energie, von urgesundem musikalischen Empfinden, von imponierender Großzügigkeit der konstruktiven Linienführung, zugleich ein Virtuose aller Kleinmalerei, dem indes alle Details figuraler, rhythmischer, dynamischer Ciselierkunst niemals zu effekterstrebendem Selbstzweck werden, vielmehr als geistvoll beherrschte Ausdrucksmittel zur restlosen Erschöpfung des Stils, der Stimmung des Kunstwerkes dienen. Der russische Meister brachte ein ihm rassenverwandtes Programm. Als Hauptstück Tschaikowsky's zu ungeheurer Leidenschaftlichkeit gestiegerte f-moll-Symphonie, das poetisch schöne b-moll Klavierkonzert — mit dem ausgezeichneten Pianisten Emerich Keéri-Szánto vor dem Flügel — und als Novitäten Arenski's mit klassisch-adeliger Sauberkeit und Anmut der Form gezierten „Variationen für Streichorchester über ein Thema Tschaikowsky's“, und Rimsky-Korssakow's „Russische Ostern“, ein anziehendes Tonbild, das einen wohl nur bescheidenen gedanklichen Inhalt mit blendendem Prunk der Farbe, naive volkstümliche Gläubigkeit mit visionären Klangphantasmen der Auferstehungsherrlichkeit, schlichte psalmodierende Inbrunst mit allem dekorativen Raffinement eines künstlichen Repräsentationsaktes zu einer in den scharfen Gegensätzlichkeiten fesselnden Wirkung bringt. Die Interpretationskunst Safonoff's erzielte auch bei uns einen triumphalen Erfolg. Von den Novitäten, die Herr Kerner vermittelte, war uns Mozarts glücklich gehobene „Kleine Nachtmusik“ wohl die willkommenste. Auch der Atem dieser Musik ist Melodie, auch ihr Pulsschlag unerreichbare rhythmische Anmut. Das Stückchen steht in der „Don Juan“-Nähe; gleich das erste Allegro, das mit einem Leporello-Thema anhebt, mütet in seiner heiteren Lüsterheit an, wie ein Verführungsständchen vor dem Fenster Zerlinens. Es folgen eine zärtlich schmachthende Romanze, ein zierliches Menuett, in den feinen Formen voll beweglichster Stimmung: ein Bangen und Sehnen, Werben und Kosen, bis die kleine Serenade im Schlußrondo in perlendem Papageno-Humor zerflattert. — Ernest Chausson's „Poème“ für Orchester und Solovioline (Emil Telmányi) zeigt den Tondichter als einen der Neuerer der französischen Musik, dessen Melodie wohl noch an die elegante Lyrik Massenet's gemahnt, aus dessen Orchester jedoch schon die schwülen Lüfte einer intoxiierten Harmonik aufsteigen. Von der Romantik eines prachtvoll samtenen Orchesters schwebt die Melodie der Solovioline auf, ein Seufzer erotischer Sehnsucht; aber sie verkünstelt sich, wird in ihrem figuralen Reichtum steif, etüdenhaft. Auch die poetischen Intentionen des Orchesters rücken unserem Empfinden ferner, und die pompöse Schlußsteigerung wirkt nur mit dem äußerlichen „Tristan“-Rausch des Klangs, nicht auch der Ge-

danken. Im selben Konzert hörten wir die balladeske Ouvertüre „Der Weg der Heerscharen“ von Dr. Karl Hentschel; die tonbildliche Nachdichtung einer alten Székler-Sage. In der sauberen Konstruktion, den vornehmen künstlerischen Allüren, der jugendlich-bellen Schwunghaftigkeit ein gewinnendes Stück, das indes die dunkle Stimmungssprache des poetischen Vorwurfs nicht zu erschöpfen vermag. Freundlichen Eindruck machte Dohnányi's zierliche, in ihrer quirlenden Beweglichkeit anspruchslose Ouvertüre zu „Tante Simona“, einen weit weniger erquicklichen die fünfsätzige Suite für kleines Orchester von Antalffy-Zsiross, die Arbeit eines zweifellos begabten, technisch virtuellen Künstlers, der auch Einfälle, glaubhafte poetische Impressionen hat, der aber hypermodern sein zu müssen glaubt und seiner frischen Jugend alle Altersfalten der Blasiertheit anschminkt, alle Kokottenpflasterchen raffinierter Koloristik aufsetzt. Die kleinen engbrüstigen Gedanken der Suite vertragen nicht so vielen Aufwand von harmonischer Verlogenheit und instrumentaler Großtuerie. — Die Beliebtheit, der sich das „Wiener Tonkünstler-Orchester“ und sein temperamentvoller Dirigent, Oskar Nedbal, auch bei uns erfreuen, gewährte den Wiener Gästen die Möglichkeit, eine Serie von fünf aufeinanderfolgenden Konzerten zu veranstalten. Die Darbietungen des Orchesters lassen eine stetige, hocheffreuliche künstlerische Entwicklung erkennen; die glanzvollen Streicher, die haarscharf ansprechende, tonfeine Holzbläsergruppe, das schallkräftige, doch niemals klangrohe Blech schließen sich zu herrlichen Klangwirkungen zusammen, und die suggestive Individualität Nedbals hebt allen Geist und alle Stimmung des Kunstwerkes aus der tönenden Materie. Ein Akt besonderer Courtoisie war es, daß Nedbal in sein Programm auch eine Anzahl Werke ungarischer Tondichter aufgenommen hatte. So hörten wir eine hübsche einfallsreiche Suite von Stimmungsbildern „Am Sonntag“ von Stephan Gajári und eine ganze Serie von Tonwerken des hochbegabten Albert Siklós, eines unserer künstlerisch gebildeten Komponisten, dem ein ganzer Abend gewidmet war. Neben der freundlich durchsichtigen, schöngegliederten Ouvertüre „Báthory Erzsébet“ und der witzigen, tongeistsprühenden Suite „Ferkó amüsiert sich“ dünkt uns von den als Novität gehörten Werken das Tonbild „Begegnung“, eine Illustrierung zu Heines satirischem Gedicht, als die erfreulichste Schöpfung von Siklós' Talent. Ein Stück von geistvoller rhythmischer Invention, dessen Fünfvierteltakt mit groteskem Witz die hinkende Tanzweise des satanischen Amoroso symbolisiert, und das auch sonst in seiner Stimmung den spöttischen Esprit des Gedichtes glücklich erfaßt. Eine dreisätzige „Ungarische Suite“ und ein Rondo capriccioso für Klavier und Orchester ließen erkennen, daß die schöpferische Stärke Siklós' doch vorwiegend in seiner rhythmischen Erfindung liegt, gegen welche die melodische Invention wohl zurücksteht. In der Suite gibt es viel rhythmische, klangliche Überraschungen, ein vielfaches Aufleuchten von Esprit, das aber überall als Selbstzweck des Einfalls erscheint. Ein ähnliches gilt von dem „Rondo“, in dem der rhythmisch temperamentvolle, harmonisch eigen-

sinnige Klavierpart von einem unruhigen, in hundert Klangdetails Richard Straussisch aufsprühenden Orchester umschlungen wird. — Wenige Tage nach den stürmischen Erfolgen Nedbals erschienen Ferdinand Löwe und das Orchester des „Wiener Konzertvereines“ im Redoutensaal, den Wiener Kollegen den wohlverdienten Ruhm zu entreißen. Wir haben Lorbeeren genug für beide Körperschaften und Dirigenten. Die Konzerte Löwes bilden nun schon seit einer Reihe von Jahren mit die künstlerischen Höhepunkte der Musik Saison. Sie stehen bereits jenseits der Kritik und wecken stets begeisterte Bewunderung. mögen auf dem Programm berühmte, längst populäre Kabinettleistungen stehen, wie Beethovens Fünfte und symphonische Dichtungen von Richard Strauß, oder auch Werke, wie Symphonien von Brahms und Schumann, deren edle Schönheit dem Ohr und Gemüt unseres Publikums voll zu erschließen eben nur die Meisterschaft Löwes vermag. — Die letzten Wochen hatten uns auch eine Überfülle solistischer Gaben beschert, trotzdem Budapest nun schon seit geraumer Zeit mehr rauschende als klingende Anerkennung zu vergeben hat. Vor dem Bösendorfer defilierten fast alle Größen des Klaviers: der poetisch-sensitive Emil Sauer, der rhapsodisch unverlässliche, trotz etwager Sorglosigkeiten titanenhafte Eugen d'Albert, der geistvoll blendende Rosenthal, der steifgeniale Backhaus, der klassisch abgeklärte Dohnányi, der hinreißend temperamentvolle Lhévinne, der feminin gewordene Gabilowitsch, der sein poetisches Empfinden zierlich ziselierende Friedman und nun auch Wassili Safonoff, der russische Meisterdirigent, den wir in einem Kammerkonzert auch als Pianisten von höchster Kunst bewundern mußten. Neben den Meistern der Geige: Burmester, Manén, Vecsey, Flesch, Serato erregten zwei junge Ungarn, der kleine Ipolyi und der dreizehnjährige Kerékjártó Sensation. Wir hatten schon im Vorjahr Gelegenheit, auf die phänomenale Begabung des Letztgenannten hinzuweisen. An Schönheit und Adel der Kantilene, an Wärme und Innerlichkeit des Ausdrucks, an dem Elan eines unheimlich glühenden Temperamentes wird dieser Knabe von niemandem übertroffen. Von Cellisten hörten wir neben dem Phänomen Casals den an technischer Virtuosität auch mit dem spanischen Meister vergleichbaren Földessy und Enrico Mainardi, in dem man mit Freude einen der vornehmsten Künstler seines Instrumentes kennen lernte. Von Gesängskünstlern hatte sich Alexander Heinemann, der bekanntlich als Professor der Graeffschen Gesangs-Hochschule seine vielumworbene pädagogische Tätigkeit nach Budapest verlegt hatte, mit einem Lieder- und Balladenabend auch diesmal größten Erfolges zu erfreuen; neben ihm erzielte auch die, von vielen freilich unverstandene, eigenartige Künstlerschaft Willners bei den Kennern fazinierenden Eindruck. Weniger gefiel im Konzertsaal Herr Piccaver, dessen ölglatte, süßer Tenor nur die Melodie, nicht auch die Seele des Liedes durchwärmte, und mit Mißbehagen wurde ein reklameverherrlichter Spanier, der Tenorist Carasa, ein technisch ganz ungebildeter Stagioneschreiber, abgelehnt. Warmes Behagen gewährten Lieder-

abende der Culp und der Durigo und mit Bewunderung lernte man in Frau Hoffmann-Onegin eine stimmbegabte, geschmackvolle Altistin, mit Entzücken in Melanie Kurt eine Meisterin des dramatischen Gesanges kennen. An der mächtigen Oigel der Musikakademie übten Enrico Bossi, Prof. Victor Sugár und Ludwig Schmidthauer ihre vornehme Kunst. Das Interesse für Kammermusik scheint bedauerlicherweise abzuflauen. Neben dem Quartett Waldbauer-Kerpely (dem „Ungarischen Quartett“, das auch im Ausland mit Ehren bezieht), der Triovereinigung Thomán-Szigetison, konnten zu einem flüchtigen Besuche nur das Pariser Capet-Quartett und das neue Wiener Streichquartett Busch-Grümmner im Konzertsaal erscheinen. Die Musen haben einen noch schlimmeren Feind, als die Waffen — die Baisse.

Dr. Béla Dósy

DRESDEN: Im 4. Hoftheaterkonzert der Serie B kam der Jungfranzose Maurice Ravel mit seiner Kindersuite „Ma mère l'Oye“ erstmalig zu Worte. Die Absicht des Tondichters, Märchenphantastik mit kindlicher Naivität und teils archaischem, teils ganz modernem musikalischen Ausdruck zu verbinden, scheint mir in der eigenartigen, reizvollen Tondichtung durchaus erfüllt zu sein. Ein Hauch von echter Klangsphäre liegt über dem Werke, das weitere Vorzüge in köstlich feiner Instrumentation, aparter Harmonik und charakteristischer Farbenmischung besitzt. Ernst von Schuch mit der Königlichen Kapelle verhalf der fesselnden Neuheit durch eine aufs feinste abgetönte Wiedergabe zu einem ansehnlichen Erfolge. Solist war Emil Sauer, der sein hier noch nicht gehörtes 2. Klavierkonzert (c moll) spielte, ohne dadurch von seiner künstlerischen Berufung zum Tonsetzer selbst die begeisterten Verhrer seines meisterlichen Klavierspiels überzeugen zu können. Seiner Arbeit fehlt die innere Einheit, es zerflattert in Einzelheiten, die zwar teilweise recht hübsch sind, aber doch den Mangel der großen Linie nicht zu ersetzen vermögen. — Einen interessanten Abend mit zahlreichen Neuheiten bot das Königliche Konservatorium mit seinem zweiten Abonnementskonzert. Kurt Striegler, den man aus zwei Symphonien und einigen anderen Werken als hochbegabten Komponisten kennen gelernt hat, trat mit einem „Scherzo capriccio“ für Paukensolo und Orchester hervor, einer überaus geschickt gemachten Gelegenheitsarbeit, in der sechs Pauken melodisch und solistisch sehr wirksam verwendet sind. Der erste Pauker der Königlichen Kapelle, Knauer, erwies sich dabei als ein wahrer Virtuos auf seinen Instrumenten. Zur Uraufführung gelangte ferner „Der Blumen Rache“ für gemischten Chor, Soli und Orchester von Albert Kluge. Das bekannte Gedicht Freiligraths ist hier mit so viel Glück in Erfindung und Tonmalerei, mit so starker Konzentration bei blühender Fülle schöner Einzelheiten vertont, daß die Gesamtwirkung sehr beträchtlich war. Bruno Heydrich erzielte mit dem fünfstimmigen Chor „Gestorbene Liebe“ eine tiefe Wirkung, offenbarte sich in zwei Frauenterzetzen mit Kammer-Orchester (Streichquintett nebst Flöte und Fagott) als Komponist von Anmut und Humor und lieferte mit der Ouvertüre zu seinem musikalischen Lustspiel

„Zufall“ den Beweis, daß er auch in der Sprache des Orchesters hübsche Gedanken mit formaler Gewandtheit und technischer Sicherheit auszudrücken weiß. Auch die symphonische Dichtung „Die Willi's“ von E. Kauffmann-Jassoy brachte dem Verfasser einen wohlberechtigten Erfolg. — Höchst genüßreich und fesselnd verlief ein Beethoven-Abend des Capet-Quartetts aus Paris, das sich durch die edle Schönheit seines Spiels und die ernste Auffassung der Werke des Meisters mit einem Schlage künstlerisches Heimatsrecht bei uns erwarb. In Thea von Marmont lernte man eine Mezzosopranistin von guter Schulung und beträchtlicher Vortragskunst kennen. Klavierabende von Augusta Cottlow und Severin Eisenberger erhoben sich weit über die konzertmäßige Mittellinie.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das 5. Musikvereinskonzert unter Karl Panzner brachte zur Uraufführung die Zweite Symphonie in C op. 60 von Felix Woyrsch, ein Werk, das hinsichtlich der fesselnden thematischen Erfindung und deren Verarbeitung, sowie in bezug auf persönlich gefärbte Ausdrucksweise die weiteste Beachtung verdient. In der Form und thematischen Arbeit zeigt sich das Werk Brahms verwandt, so in dem groß angelegten schönen ersten Satz mit dem scharf rhythmischen, sich wirksam gegen das volkstümlich-melodische zweite abhebenden Hauptthema und den interessanten Nebenmotiven, in dem leidenschaftlichen, schwungvoll und zu bedeutenden Steigerungen ausgebauten Finale, in den reizvollen Variationen zu dem volkstümlich-melodischen Thema des dritten Satzes, während andere Episoden dieser Sätze, besonders aber das weltentrückte, tiefe Stimmung bergende „Sehr langsam und getragen“ mehr an Bruckners Art erinnert. Die Symphonie fand in klarster, klangedelter Wiedergabe eine sehr warme Aufnahme, der Komponist wurde lebhaft gefeiert. Sehr viel Erfolg hatte verdientermaßen auch die Solistin des Abends, Frau Cahier, die „La captive“ von Berlioz und Schuberts „Allmacht“ mit Orchester zu ausdrucks- und eindrucksvollem Vortrage brachte. Auch die erstmalige Aufführung des Stabat mater von Verdi für gemischten Chor und Orchester hinterließ einen guten Eindruck. In einem der großen Orchesterkonzerte führte ferner Panzner klassische Tanzweisen vor. Seine Interpretation der Weber'schen „Aufforderung zum Tanz“ in Berlioz' Instrumentierung, der Nationalen Tänze von Brahms, Grieg, Tschairowsky (Trepak, russischer Tanz), eines arabischen Tanzes eigenartiger Färbung, des slawischen Tanzes von Dvořák müssen als unbeschreiblich charakteristisch und vollendet angesprochen werden. Ein Kammermusik-Abend des Musikvereins vereinigte das Brüsseler und das Fitzner-Quartett zum ausgezeichneten Vortrage der Oktette von Svendsen op. 3 und Mendelssohn op. 20. Eine neue Erscheinung im hiesigen Musikleben bilden die Künstlerkonzerte der Firma Leonhard Tietz, Aktiengesellschaft, die bisher vor ausverkauftem Kaisersaale stattfanden und als Solisten Bertha Morena, Fritz Vogelstrom, Luise Perard-Petzl, Fritz Feinhals, Frederic Lamond und Alexander Petschnikoff aufwiesen. Die Begleitungen besorgten Fritz Berend und Max

Laurischkus. Severin Eisenberger kehrte noch zweimal als Gast hier ein. Neben Ausgeresenen wirkte seine Wiedergabe der f-moll Klaviersonate von Brahms nicht besonders. Virtuose Eigenmächtigkeiten trübten stellenweise das Gesamtbild des bedeutenden Werkes allzusehr.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Im 3. Konzert der Elberfelder Konzertgesellschaft erfuhr unter Leitung von Hans Haym zum Gedächtnis Verdi's sein „Requiem“ eine in allen Teilen, Orchester, Chor und Solisten, vorzügliche Ausführung. Selten dürften in den Solopartien auch so ausgezeichnete und zueinander passende Stimmen sich vereinigt finden, wie es hier in Anna Kaempfert, Lilli Hoffmann-Onegin, Benno Haberl und Richard Breitenfeld der Fall war. An Stelle des plötzlich dahingerafften Raoul Pugno war für das 4. Konzert Elly Ney-van Hoogstraten gewonnen worden, die durch das mit starkem Temperament vorgetragene Brahms'sche d-moll Konzert und vier stimmungsvoll wiedergegebene Chopins die Zuhörer begeisterte. Das Orchester bot unter Haym in Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und Beethoven's c-moll Symphonie Rühmliches. Der Liederstrauß, den Therese Funck in einem im Verein mit Hans Blume gegebenen Konzert bot, gab ihr reiche Gelegenheit, die Vorzüge ihres schönen Organs, ihr musikalisches Empfinden und ihren vornehmen Geschmack zu entfalten. Der Geiger Hans Blume vermochte weniger zu erwärmen. Hubert Flohr war ein geschickter und diskreter Begleiter am Flügel. Im 4. volkstümlichen Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters hatte sich Heinrich Zöllners Dritte Symphonie (Im Hochgebirge), vom Komponisten dirigiert und vom Orchester vollendet gespielt, wie bei ihrer Kölner Uraufführung lebhaften Beifalls zu erfreuen. Er galt besonders dem ersten großartigen Allegro, dem wehevollen Adagio und dem ergötzlichen, originellen Scherzo des Werkes, das sich überhaupt durch glückliche Stimmungsmalerei, warm quellende Melodik und meisterhafte thematische Durchführung auszeichnet.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die Passacaglia und Fuge für Streichquartett von Bernhard Sekles, op. 23, bringt neben einer ganz außerordentlichen Beherrschung des Technischen, so viel aparte und seelisch fesselnde Musik und besonders in der Fuge einen solch natürlichen Fluß, daß man das kleine Werkchen als eine wertvolle Bereicherung der Quartettliteratur betrachten muß. Es bietet dem Quartettensemble eine sehr interessante musikalische Aufgabe, technisch erfordert es eine virtuose Leistungsfähigkeit. Das Streichquartett der Herren W. Davissou, L. Keiper, L. Natterer und H. Keiper brachte die Novität zu einer künstlerisch tiefen Wirkung; der anwesende Komponist wurde mehrfach gerufen. Das Klavierquintett in Es-dur von Waldemar von Baußnern, das das Brüder Post-Quartett beifallswürdig interpretierte, forderte auch Beachtung bei den Quartettspielern. Der Stimmungsreiz der verschiedenen Sätze, die dankbare Konzeption werden trotz einer gewissen Weitschweifigkeit dem neuen Werk viel Freunde erwerben. Besonders die beiden ersten Sätze

des Werkes, das den Untertitel „Dem Andenken eines Freundes“ trägt, dürften unmittelbar ansprechen. Im Rahmen der Veranstaltungen der Gesellschaft für ästhetische Kultur gab das Meininger Hoforchester unter Max Reger ein Konzert. Es war eine seltene Freude, einmal keinen Pultvirtuosen zu beobachten. Dieses schlichte Miteinandermusizieren von Orchester und Dirigent kam besonders den Stücken intimen Charakters zugute. So stieg die Märchenwelt des Siegfriedidylls in jene Höhen der Klangphantasie hinauf, wo sie träumerische Musiker, die aus Tönen Luftschlösser bauen, erschauen. Auch Mozarts D-dur Symphonie, die „Oberon“-Ouvertüre, der freilich etwas von dem ritterlichen Geist Webers fehlte, waren Leistungen, die ans Außerordentliche streiften. Daß Reger dann am Schluß noch für Bruckner eintrat und die d-moll Symphonie interpretierte, sei ihm besonders gedankt. — Im 3. Volks-Symphoniekonzert fand Goldmarks „Ländliche Hochzeit“ unter Max Kaempfers Leitung ein beifallsfreudiges Publikum. Marie Bergwein spielte das Klavierkonzert von Mozart in C-dur mit flüssiger Technik, Ejnar Forchhammer rezitierte Wildenbruchs „Hexenlied“ zu der Begleitung von Max Schillings. — Rudolf Ganz hinterließ mit seinem Klavierabend einen starken und nachhaltigen Eindruck; sein Vortrag der symphonischen Etüden von Schumann und der bekannten D-dur Sonate von Haydn haben als ganz hervorragende Leistungen zu gelten. Paul Schramm spielte die f-moll Sonate von Brahms und bewies aufs neue, daß er in die erste Reihe der heutigen Pianisten gehört. Das gleiche hat von Paul Goldschmidt zu gelten, der sich gerade hier besonderer Wertschätzung erfreut. Alice Ripper verstand es vorzüglich, die h-moll Sonate von Sinding zu eindringlicher Wirkung zu bringen; der Balladensänger Dr. Hermann Brause war stark indisponiert, vermochte aber dennoch durch seinen Vortrag zu fesseln. In Anna Hesse lernte man eine vielversprechende jugendliche Sängerin kennen, die mit englischen und französischen Volksliedern sowie mit Hugo Wolf-Liedern sehr starken Beifall fand. Ihr Sopran zeigt eine sehr gute Schule. Mientje Lauprecht van Lammen sang vor den Mitgliedern der Gesellschaft für ästhetische Kultur Lieder von Hugo Wolf mit ausgezeichnetem Vortrag, der freilich nur das leichte Genre voll ausschöpfen kann. Am Flügel saß unser Opernkapellmeister Egon Pollak, der sich als ausgezeichnete Pianist und feinfühligere Musiker erwies.

Karl Werner

HAMBURG: Der volle Konzertbetrieb hat nach einer kurzen Weihnachtspause gleich in den ersten Januartagen mit neuer Vehemenz eingesetzt, ohne in der Hauptsache etwas anderes zu beweisen als die absolute Überflüssigkeit der meisten Veranstaltungen, die bei leeren und leersten Konzertsälen stattfanden. Ganz ausichtslos sind in Hamburg diejenigen Veranstaltungen, die sich nicht auf den soliden Stamm eines einigermaßen zahlreichen Abonnenten-Publikums stützen können, also alle Solistenkonzerte. Ob d'Albert oder Vecsey, ob bekannt oder unbekannt, ob Repräsentant vokaler oder instrumentaler Kunst — sie alle haben darunter zu leiden, daß das Angebot von etwa 500 Konzert-

veranstaltungen bei weitem die Nachfrage übersteigt. Die großen Orchesterkonzerte unter Hausegger und Nikisch sind allerdings gesichert — so gesichert, daß Nikisch es mit einer Novität, der nicht gerade allzu erfreulichen, immerhin aber doch respektablen und aufführungswürdigen Zoellnerschen Hochgebirgs-Symphonie riskieren konnte (ohne allerdings dafür besonderen Dank zu ernten), und daß Siegmund von Hausegger nach einem sehr wohl gelungenen Strauß-Liszt-Abend auch einmal ein etwas buntscheckig ausgefallenes Programm absolvieren lassen durfte. Eine größere Novität dieses Programmes war ein etwas verächtlich lautes, klangtechnisch ganz interessantes, aber in seiner Unsachlichkeit und seiner stilistischen Unentschiedenheit im höheren Sinne doch etwas verfehltes symphonisches Konzert für Orchester mit Klavier von Walter Braunfels. Den Klavierpart spielte nicht eigentlich zum Vorteil des Ganzen der Komponist. Ein nennenswerter Erfolg war dem Werke nicht beschieden.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Mit einem neuen großen Mysterium kam Enrico Bossi, der hier bereits von früheren Werken rühmlichst bekannte italienische Komponist, zum 7. Gürzenichkonzert. Die Art, wie er zu einem der dankbarsten poetisch-geschichtlichen Stoffe musikalisch Stellung genommen, hat allgemein sehr befriedigt. Und zwar mit Recht, denn zum Gegenstande seiner „Johanna d'Arc“ fand Bossi eine in viel Stimmung getauchte, sehr ansprechende tonale Illustration. Die Textdichtung ist von Luigi Orsini verfaßt und nach dem hier größeren, da geringeren Geschick, mit der sie eine Anzahl von Episoden aus der Jungfrau religiösem und politischem Leben von der Berufung durch die Himmlischen bis zum Momente der Verklärung nach qualvollem Tode behandelt, als literarisches Mittelgut zu bewerten. Da gibt es recht hübsche, dichterisch empfundene Stellen, daneben aber auch flache Alltäglichkeiten, und ähnliches wäre von der Einwirkung der von Wilhelm Weber besorgten Übersetzung auf das Original zu sagen, die übrigens manche im Hinblick auf die Musik kaum verständliche deklamatorische Stelle gezeitigt hat. Bossi's Erfindung zeigt viel blühende Phantasie des Südländers, die sich zumal in kriegerischen Szenen mit starkem Temperament und unter Verwendung einer Palette lebensvoller Farben geltend macht und sein Orchester bewährt in gegen früher noch gesteigertem Maße den über die modernen Ausdrucksmittel souverän verfügenden Tonsetzer, dem man eine gelegentliche unberechenbar kühne Wendung nicht verdenkt, weil man ihm gerne glaubt, und weil seine ganze frisch-klangreiche Art des Musizierens sympathisch anspricht. Einige Strecken und dann auch wieder einzelne kurzumrissene Effektstellen berühren allzu theatralisch für unser Empfinden, der Italiener aber wird in der nach dieser Richtung auch freieren Art seiner Kirchenmusik dafür Milderungsgründe finden. Das kindlich fromme und auch bei der kriegerischen Betätigung stets verinnerlichte Wesen der Johanna fand schöne Töne; nicht so überzeugend sind bei dieser hervorragenden Gesangspartie die eigentlichen heroischen Akzente gelungen. Claire Dux sang in ihrer wohl lautreichen feinen Art die Partie im

reinsten Stile, während als Vertreter der drei Tenor- und drei Baßrollen Louis Dornay und Hermann Weißenborn recht verdienstlich wirkten, ebenso wie Henny Wolff und Grete Rautenberg mit den Stimmen der heiligen Katharina und Margarete. Die mit Knaben und Mädchen stark durchsetzten Chöre, für die Bossi sehr eindrucksvoll geschrieben hat, machten ihrer vorzüglichen Einstudierung alle Ehre. Daß das Gürzenich-Orchester sich brillant in den Dienst der Sache stellte, ist selbstverständlich, stand doch Fritz Steinbach an der Spitze, der dem ganzen Werke ein bewundernswerter Mittler und Förderer war. Die makellos schöne Aufführung hat die Stimmung des Auditoriums mächtig gehoben, und so kam es zu sehr warmen Ovationen für Bossi wie für Steinbach. Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die festliche Aufführung von Mahlers riesenhafter Achter Symphonie unter Paul Scheinpflug, mit der die „Musikalische Akademie“, von mehreren befreundeten, durch die Person des Dirigenten verschwisterten Vereinen unterstützt, ihren 70. Geburtstag beging, steht bisher als Gipfel der Konzertsaison da und wird es auch wohl bleiben. Kein Wort ist über das gewaltig intentionierte Werk gerade an dieser Stelle zu verlieren, wo für Mahler so manche gute Lanze schon geritten wurde. Nur um die grandiose Aufführung kann es sich hier handeln, die mit schönstem Gelingen Scheinpflugs bisher wohl stärkste Dirigententat bedeutet und zugleich den ehrwürdigen Jubelverein, seit seiner Begründung durch Sobolewski und Zander ein Grundpfeiler des Königsberger Musiklebens und Veranstalter denkwürdiger Musikfeste in den fünfziger bis achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in vollster Mannesblüte zeigte. Ein solches Ereignis war denn Grund genug für eine Reihe von Vereinen, vorläufig den Atem anzuhalten. Nur die Konzerte der Brodeschen „Singakademie“ (Schöpfung), des Altmannschen Philharmonischen Chors, des von Conrad Hausburg geleiteten Lehrergesangsvereins und des Männergesangsvereins „Melodia“, der einen fachgewandten neuen Dirigenten, Eduard Walther, präsentierte, sind zu nennen. Mit dem Stadthallen-Orchester, das an dem Triumphe der Mahler-Symphonie hervorragend mitbeteiligt ist, führte Max Brode seine Symphoniekonzerte weiter, gab u. a. Bruckners Siebente und in sehr schöner Ausführung Brahms' Zweite Symphonie und verschaffte uns die Freude, neben anderen Eugen d'Albert als Solisten zu hören. Einer neuen einheimischen Veranstaltung noch sei gedacht, der Novitätenkonzerte der Stadthalle, die, bisher in allzu flüchtig vorbereiteter Wiedergabe unter verschiedenen Dirigenten, doch erfreulich in der Tendenz, allerhand neue und für Königsberg neue Orchesterstücke zeigten: darunter (in der ersten reichsdeutschen Aufführung) das Adagio aus Bruckners Jugendsymphonie, Symphonieen von Gernsheim, Woyrsch, eine Ouvertüre von Otto Fiebach und (in Uraufführung) das Vorspiel zu meiner biblischen Oper „Thamar“. Der Rest ist nicht an unseren Bäumen gewachsen, ausgenommen etwa Ernst Wendel, der, in Königsberg einst gereift, jetzt als ein Meisterdirigent seine ehemalige

Wirkungsstätte wieder besuchte und seine alten Getreuen wie einst mit seiner starken Musikanten-natur in Schwung brachte. Auf die Aufzählung der weiteren Gäste, meist allbekannter Namen, darf ich verzichten.

Dr. Lucian Kamieński

KÖPENHAGEN: Unter den mit dem neuen Jahre wieder auftauchenden Konzertgebern war Sandra Droucker die wagemutigste. Sie veranstaltete in einer Woche drei Konzerte mit abwechslungsreichem Programm — darunter ein paar Ravel's und Debussy's — und erntete durch ihre pianistischen Qualitäten viel Lob. Von Gold dagegen nur wenig; der Saal war nicht gut besetzt. — Sonst brachten nur wohlbekannte Künstler Wohlbekanntes; von einer neuen Seite zeigte sich der königliche Opernsänger Carl Madsen, der zu eigener Klavierbegleitung „Die Müllerleder“ vortrug, doch ohne ganz zu befriedigen. — Neu für Kopenhagen war die Vierte Mahlersche Symphonie, die unter Neruda im „Musikverein“ trefflich aufgeführt wurde und durch ihre Liebenswürdigkeit so gefiel, daß ihre Absonderlichkeiten nicht abschreckten. William Behrend

LEIPZIG: Nach der Wiedergabe zweier c-moll Symphonieen (Bruckner No. 8 und Beethoven), die Nikisch im 12. Gewandhauskonzert in bekannter Weise ausdeutete, brachte die folgende Veranstaltung unseres vornehmsten Konzertinstitutes Scheinpflugs feine Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, ein hier schon erprobtes Werk, Liszts Mephistowalzer und Regers Hiller-Variationen, wobei Nikisch und sein Orchester in vorzüglicher Verfassung waren. Für die erkrankte Frau Plaschke-v. d. Osten sprang in letzter Stunde unser stets hilfsbereiter Alfred Kase mit einer Szene aus Pfitzners „Armen Heinrich“ ein (in der Generalprobe, am Konzertabend mit Siegfried Wagners „Von Reinharts junger Liebe“ aus „Herzog Wildfang“): stimmlich der alte, diesmal freilich sprachlich mit übermäßiger Markierung der Konsonanten. — Von dem Beethoven-Abend Hans Windersteins, der auch Anna Kaempferts dramatischen Sopran und Otto Weinreichs treffliche Pianistik (Esdur Konzert) ins Treffen führte, konnte ich wegen Kollision der Ereignisse leider nur eine tüchtige Aufführung der Eroica hören. — Mit einem verspäteten Weihnachtsprogramm wartete der Riedel-Verein unter Richard Wetz auf; aus der Vielfältigkeit der vokalen und instrumentalen Genüsse (Orgelsoli von Bach und Bossi: M. Fest, Violinsoli von Veracini und Nardini: P. Thoma) seien die innerlich belebten Gesangssoli (G. Göhler und H. Wolf) von Mizi Marx sowie die schönen chorischen Leistungen hervorgehoben, denen man nur noch hier und da etwas genauere Geschlossenheit gewünscht hätte. — Ein anderer gemischter Chorverein, die Singakademie unter Gustav Wohlgenuth, machte sich durch eine gut gelungene Aufführung von „Acis und Galatea“ sowie anderen Händelschen Werken um die Pflege des hier arg vernachlässigten Meisters sehr verdient. Das Solistentrio (Ilse Helling, Henry Wormsbäcker, Alfred Stephan) leistete Anerkennenswertes, auch fanden u. a. zwei Instrumentalstücke („Aus alter Zeit“) von A. Kleinpaul unter Leitung des Komponisten als melodische, aber anspruchslöse Dingerchen freundlichen Beifall. — Von den einkehrenden

* Streichquartetten ist das tief ergreifende Spiel des Capet-Quartetts (Beethoven-Abend) mit goldenen Lettern in der Leipziger Musikchronik zu verzeichnen; das Sevèik-Quartett festigte mit Dohnányi's schönem Es-dur Streichquartett, dem ungleichmäßigen fis-moll Quintett op. 18 von Ewald Straesser (Klavier: Hans Bruch) und einem gemütvollen Haydn seinen alten guten Ruf; das Trio Berber-Credner, J. Hegar und H. Zilcher leistete Tüchtiges in Tschai-kowsky's a-moll und Pfitzners F-dur Trio (op. 8). Die Solisten müssen sich diesmal mit der bloßen Namenfeststellung begnügen. Am Klavier konzertierten: Karin E. Dayas, Fr. Wagner, S. Vás, Th. Demetriescu, J. P. Dunn, S. Eisenberger und Helene Morsztyn; an der Geige nur Emily Gresser, Sänger mieden das Leipziger Feld überhaupt ganz. Max Unger

MAGDEBURG: Erst von Mitte Januar an fängt die Konzertflut wieder an zu steigen, nachdem sie sich durch vier Wochen hindurch über das Fest hinweg sanft verlaufen hat. Im letzten Stadttheaterkonzert des Städtischen Orchesters (Krug-Waldsee) wurde der „Vierten“ Mahlers nur ein Achtungserfolg; kein Wunder: sie ist die am wenigsten eingängliche und beansprucht zum Verstehen die Kenntnis der ganzen Psyche des Komponisten. Gertrude Foerstel führte sich vortrefflich als Arien- und Liedersängerin ein. Josef Preß war kaum gut disponiert; er hatte augenscheinlich mit inneren Widerständen zu kämpfen (Cellokonzert von Haydn). — Auf eine weithin sichtbare Höhe führte der Kaufmännische Verein seine Konzerte. Nikisch dirigierte die „Unvollendete“ von Schubert und Wagner-Fragmente. Er zwang das verstärkte Orchester auch die Stadttheaterkonzerte haben es eingeführt — so in seinen Bann, daß es weit über seine sonstige Leistungsfähigkeit hinauswuchs. Alfred Kase sang einige von Amély Nikisch mehr solid als poetisch instrumentierte Schubert-Lieder. Auch das nächste Konzert wird Nikisch dirigieren, und zwar an der Spitze der Berliner Philharmoniker. Diese Konzertpolitik des Vereins gibt unserem Konzertleben einen Zug ins Große; er möge ihr auch ferner treu bleiben. Und eine alte Erfahrung bestätigt sich wieder: die teuersten Konzerte sind die billigsten, der starke Andrang wirkt ausgleichend. Ein mehr intimer Erfolg wurde dem letzten Harmonie Konzerte durch das Engagement der Société de concert d'instruments anciens (Paris). Max Hasse

MANNHEIM: Die 5. Musikalische Akademie brachte als Novität Gustav Mahlers Siebente Symphonie, die an Erfindung wie Konzentration und Geschlossenheit bedenklich krank, so bedeutsame Momente sie auch in den Mittelsätzen enthält. Artur Bodanzky bot das Werk glänzend nach jeder Richtung hin. Einen ausgezeichneten Erfolg hatte dann Carl Friedberg mit Beethovens Konzert in Es-dur. — Mit der Meininger Hofkapelle interpretierte Max Reger seine vier Ländchen nach Arnold Böcklin und Beethovens „Fünfte“. Der Komponist ist nun in ruhigere Bahnen eingelenkt; von der Sinfonietta bis zur „Roman-tischen Suite“ und der Ballettsuite legte er einen weiten Weg zurück, der ihn wohl bald zur Höhe der Symphonie führen dürfte. Als

Dirigent hat Reger ungewöhnliche Fortschritte zu verzeichnen, doch hängt seinem „Taktieren“ wie dem Spiel der Kapelle etwas Automatisches an. — Im Konzertverein erschloß das Klingler-Quartett den zahlreichen Hörern mit Haydn, Mozart und Beethoven einen Hochgenuß, am Tage nachher gab's im Philharmonischen Verein das Fitzner- und das Brüsseler Quartett zu hören. Sie spielten zusammen die Oktette von Svendsen und Mendelssohn und erfreuten durch ein tadelloses und temperamentvolles Zusammenspiel. Die Pariser Sängerin Julia Hostater entzückte durch Stimme, Charme und feinsinnige Gesangkunst, befremdete jedoch durch die Auswahl ihrer Lieder. Eine andächtige Gemeinde feierte den alljährlich wiederkehrenden Frederic Lamond, und sehr lauten Beifall fand Otto Voß mit einem wohlgelungenen Beethoven-Abend. Das Mannheimer Quartett legte mit dem nicht sehr erquicklichen op. 21 (fis-moll) von Reger wenig Ehre ein, spielte danach aber um so erfolgreicher Schubert und Haydn. Im zweiten Abend des Mannheimer Trios (Willy Rehberg, Hugo Birkigt und Carl Müller) stand zwischen Beethovens op. 97 und Brahms' op. 101 die Violinsonate in Es-dur von Richard Strauß; die drei Werke erfuhren eine höchst achtbare Wiedergabe. Otto Spamer spielte an seinem dritten Abend unmittelbar nacheinander und frei aus dem Gedächtnisse die Violinkonzerte von Bruch (g-moll), Mendelssohn und Brahms — eine Kraftprobe auch für die Zuhörenden. Arno Landmann vermittelte in seinem letzten Orgelkonzerte die interessante Bekanntschaft mit zwei Symphonieen für Orgel von Alexandre Guilmant und Louis Vierne. An der herrlichen Orgel der Christuskirche (92 klingende Stimmen auf vier Manuale) brachte der auserwählte Künstler die beiden fünfsätzigen Werke mit vollendeter Meisterschaft zu Ehren. Karl Eschmann

MÜNCHEN: Man spürt den Fasching. Der Pegel der Konzertflut erreicht den Stand nicht mehr, den er vor Weihnachten gehabt hatte. Orchestermusik hörte man während der letzten vierzehn Tage nur in der Tonhalle: aus den Volks-Symphoniekonzerten wäre der Aufführung der Ouvertüre und einer Arie aus dem historisch interessanten „Günther von Schwarzburg“ von Ignaz Holzbauer (mit Karl Reihl als Gesangssolist) unter Paul Prill zu erwähnen, außerdem eines Konzertes, in dem sich Ludwig Rüb als angehender Dirigent vorstellte (u. a. mit der nur durch den Namen des Komponisten merkwürdigen C-dur Symphonie No. 1 von C. M. v. Weber) und Erhard Heyde das Violinkonzert in Es (Köchel No. 286) von Mozart spielte. Sehr viel reger war der Betrieb auf dem Gebiete der Kammermusik. Das Pariser Capet-Quartett beschloß seinen Beethoven-Zyklus unter ungeheurem Zulauf und Jubel des Publikums. Die Deutsche Vereinigung für alte Musik (Dr. Bodenstein) hatte aus Werken von Joh. Christian Bach, August Kühnel, Rameau, Telemann und Lotti ein belehrendes und unterhaltendes Programm zusammengestellt, um dessen Durchführung sich Elfriede Schunck mit den Herren E. Wagner, Chr. Döbereiner und

A. Schellhorn erfolgreich bemüht. Die Herren Dr. Fritz Berend und A. Huber brachten die sehr hübsche Suite für Klavier und Violine „Grillen“ (op. 40) von Josef Haas zur Uraufführung. Die Herren F. Berber, J. Hegar und H. Zilcher eine ziemlich harmlose, aber nicht schlimm dilatantische Trio-Komposition unseres Hoftheater-Intendanten Cl. v. Frankenstein „Arabesken zu einem russischen Tanz“. Dagegen spendete Berber in seinem Duo-Abend mit W. Braunfels nur bekannte Werke (die Sonate in G von Brahms, in Es von R. Strauß und in A von C. Franck), diese allerdings in wundervoller Ausführung. In einer Matinée der Kammermusikvereinigung des Hoforchesters (Karl Wolf und Genossen) waren von Klassikern Händel mit einem Kammertrio, Mozart mit dem Klarinetten trio, von Neueren Karl Reinecke mit einer sehr wohl anhörbaren Flöten-sonate („Undine“, op. 167), Josef Haas mit seinem anmutigen „Kränzlein Bagatellen“ für Oboe und Klavier, op. 23, vertreten. Auf pianistischem Gebiete war wohl der stärkste Eindruck der imponierende Beethoven-Abend Artur Schnabels. Hermann Zilcher, der einer unserer allerbesten Klavierbegleiter ist, hörte man mit großer Freude auch zweimal solistisch. Karin E. Dayas trat mit schönem Mute für moderne Klavierkomponisten ein, für E. Kunsemüller, E. W. Korngold, Reger, Weismann, Braunfels, Debussy, Ravel und Balakirew. Augusta Cottlow hatte Mac Dowell's d-moll Sonate, op. 57, eine Art „Appassionata“ (auch der Opuszahl nach!) aufs Programm gesetzt, Georg Zscherneck Walter Niemanns Variationenwerk nach Camoens' Lusiaden. Die Schwestern G. und H. Viëtor strafen die üblichen Klagen über die Ärmlichkeit der Literatur für zwei Klaviere Lügen, indem sie gleich zwei unbekannte Werke mitbrachten, die „Märkische Suite“, op. 92, von H. Kaun, und die Variationen op. 77, von H. Scholtz. Zu nennen wären noch die Klavierabende von Helene Zimmermann und Hermann Klum. — Alexander Petschnikoff konzertierte mit seiner Frau und dem Pianisten Willy Bardas, der technisch leistungsfähige Rudolf Weinmann mit Otto Wetzel. Alexander Schmuller spielte u. a. die Partita in A für Violine allein der Regerschülerin Margarete v. Mikusch. — Daß es dem nicht unbegabten Dr. Hermann Brause an Geschmack gebricht, bewies er nicht nur durch manche übertreibende und effekthascherische Züge beim Vortrage Loewescher Balladen, sondern auch durch die Wahl von mehr oder minder üblen Gesängen von E. Matthiesen, Leschetitzky, H. Hermann und J. Massenet. Dr. Georg Voigt und Valdi's Zerener verdienen als sympathische Vortragskünstler Hervorhebung. Fritz Feinhals, unser stimmgewaltiger Opernbariton, begeisterte auch im Konzertsaal mit einem Programm, auf dem neben Loewe, Schubert, Wolf und Strauß auch Thuille und Pfizner vertreten waren. Die Beethovensche „Ah perfido“-Arie sang Anna Reichner-Feiten in einem Volks-Symphoniekonzert, in dem Prill den symphonischen Prolog „Riccio“ von A. Sandberger zur Wiederholung brachte. Lorle Meißner und Thea v. Marmont sangen nur Bekanntes und Anerkanntes, jene freilich mit sehr viel mehr künstlerischem Erfolg als diese. Dagegen hatte Berta Manz wieder alles

mögliche Moderne, freilich ziemlich wahllos, zusammengestellt: Reger, H. Zilcher und H. K. Schmid neben Cahn-Speyer und Karl Wachter.

Rudolf Louis

PARIS: Wir hatten kurz nacheinander ein rein französisches Symphoniekonzert bei Lamoureux-Chevillard, ein rein deutsches Symphoniekonzert bei Colonne-Pierné und endlich ein rein russisches Konzert bei Lamoureux. Von diesen drei Veranstaltungen nahm das Publikum die französische am gleichgültigsten auf und füllte nicht einmal den ganzen Saal Gaveau, der sonst immer zu klein ist. Etwas Neues wurde freilich in keinem der drei Konzerte geboten. Nur relativ neu waren die kurzen Orchesterstücke, die Saint-Saëns für das Drama „La Foi“ von Brioux geschrieben hat, und die dieses wenig gespielte Drama kaum überleben werden. Auf deutschem Gebiet wurde nach längerer Pause wieder einmal die Sinfonia domestica von Richard Strauß nicht ohne Erfolg gegeben, nachdem ihr kurz zuvor der „Don Juan“ des gleichen Tonsetzers vorausgegangen war. Auch die Vierte Symphonie Mahlers und die maurische Rhapsodie von Humperdinck wurde gern wieder gehört. Auf russischem Gebiet erschien die seit der Weltausstellung von 1900 nicht mehr gegebene und nur teilweise interessante g-moll Symphonie des früh verstorbenen Kalinnikow. Das Publikum zeigte sich ziemlich ungerecht für dieses Werk, während es dafür ein Klavierkonzert von Tschaiowsky, das die Kritik für unannehmbar erklärte, das aber jedenfalls Lamond vortrefflich vortrug, lebhaft beklatschte. — Auf dem Gebiete der Kammermusik war die erfreulichste neue Erscheinung das Ungarische Streichquartett (Waldbauer-Kornstein-Temesvary-Kerpely). Auch nach dem in Paris so beliebten Wiener Quartett Rosé machte dieses Quartett einen tiefen Eindruck, namentlich durch die außerordentliche Leidenschaft, die Emerich von Waldbauer als erster Geiger entwickelt und seinen drei Genossen mitzuteilen versteht. Max Reger, der in Paris immer noch nicht bekannt genug ist, wird diesen Künstlern eine große Förderung verdanken, weil sie von seinem Es-dur Quartett einen sehr vorteilhaften Begriff gaben. Auch das launenhafte F-dur Quartett des Franzosen Ravel gelang den Ungarn auffallend gut. — Von den Klavierspielern der letzten Zeit sind namentlich zu erwähnen: Edouard Risler, der in einer Serie von acht Konzerten das ganze Wohltemperierte Klavier, die zehn letzten Sonaten von Beethoven, Werke von Schubert, Schumann, Chopin und von zahlreichen modernen Komponisten vereinigt, Emil Frey, der aus Moskau eine impressionistische Sonata Dramatica eigener Komposition mitbrachte, Lamond und Ferruccio Busoni, die ihren gewohnten Erfolg wieder fanden, Paul Loyonnet, der bloß moderne Werke zu spielen wagte, unter denen sich wenigstens die von Reynaldo Hahn, von Sieveking und Léon Moreau mit Vergnügen anhören ließen. — Mit dem Quartett Geloso zusammen führte der Klavierspieler Canivet das Klavierquintett und die zwei Klavierquartette von Gabriel Fauré wirksam vor. — Eine originelle Veranstaltung war das Doppeltrio der Frau Irma Nordmann und der Herren Flameng und Bernouille. Die

Vielseitigkeit auf verschiedenen Instrumenten läßt freilich die Vollkommenheit nicht immer und überall zu. — Sehr angemessen trug die Klavierspielerin Françoise Morin mit der Cellistin Reboul die A-dur Sonate von Beethoven vor. — Ein interessanter Spezialist ist der Russe Wotitschenko, der das Hackbrett oder Tympanon des 18. Jahrhunderts wieder hervorgezogen hat und altfranzösische und populäre russische und französische Musik darauf zur Geltung bringt. — Zwei Konzerte mit gutgewähltem Programm gab der italienische Cellospieler Visconti di Modrone. — Einen ausgezeichneten Begriff russischer Liederkomposition gab Frau Protopowa, die namentlich Mussorgski, Borodin und Rachmaninow zu gebührender Geltung brachte.

Felix Vogt

PRAG: Eine Kompagnie von Pianisten marschierte im letzten Monat auf. Nur die Chargen seien genannt. Was Mannschaft heißt, bleibe in Reih' und Glied. Die jugendliche Aurelia v. Kaan führte sich als durchaus gebildete und musikalisch feinfühligke Spielerin ein. Marie Czastka wirkte durch Temperament, das in strenger Selbstzucht gezügelt ist. Die Amerikanerin Augusta Cottlow weist ihr Weg in eine schöne Zukunft. Von den männlichen Kollegen der Taste steht mitten in der Entwicklung der junge Brailowsky, durchstufende Technik blendet Marc Günzburg, Emerich v. Hegyi durch die musikalische Kultur, die der Technik nicht die Rolle des Selbstzweckes zuschreibt. Drei gute Geiger ließen sich hören, der Lemberger Robert Perutz, die Amerikanerin Evelyn Starr und der Wiener Richard Kaufmann. Von den Liederabenden machte den tiefsten Eindruck der des Kammersängers Franz Steiner. In der tschechischen Philharmonie dirigierte der temperamentvolle Franzose Edgard Varèse jungfranzösische Musik; dort konnte man unter dem tüchtigen und umsichtigen Zemanek auch ein talentiertes Violinkonzert von Lhotka hören; dort gab es auch einen sehr schönen Mozart-Abend, bei dem sich die jugendlichen Pianistinnen Emmy Neuner und Hildegard Klengel sowie eine vielversprechende Altistin Josza Lekner lebhaft Anerkennung holten.

Dr. Ernst Rychnovsky

STOCKHOLM: Dieses Jahr hat eine bedeutungsvolle und erfreuliche Veränderung im Musikleben unserer Stadt gebracht: die Gründung eines neuen Symphonieorchesters. Seitdem das Orchester des Konzertvereins nebst seinen Dirigenten Aulin und Stenhammar vor mehreren Jahren nach Gothenburg übersiedelte, hat außer der Oper kein Orchester hier existiert, und jenes ist mit dem Theaterdienst fast ausschließlich beschäftigt. Das neue Orchester, etwa 60 Musiker, wird wöchentlich zwei Konzerte zu billigen Preisen geben. Auch der Konzertsaal, der beinahe 2000 Personen faßt, ist neu. Einen Dirigenten hat man leider noch nicht definitiv anstellen können; für die nächsten Monate ist der relativ unbekannte Holländer Seeber van der Floe engagiert worden. Dieser hat jedoch schon verstanden, Disziplin und Enthusiasmus in seine Scharen zu gießen. Dies beweist am besten die recht glückte Vorführung so schwieriger Werke wie der Symphonien in A-dur von Beethoven und F-dur von Brahms. — Im Königl. Theater

wurden im Januar zwei Konzerte gegeben, die beide schwedischer Tonkunst gewidmet waren. Das erste unter der Leitung Järnefelt's enthielt außer neueren Werken von Aulin — Schwedische Tänze —, Rangström und Natan Berg; auch eine interessante Novität, eine neu-aufgefundene „Symphonie capricieuse“ (D-dur) von Franz Berwald. Diese, von Ernst Eilberg geschickt neuinstrumentiert, ist jedoch mit den bereits bekannten Orchesterwerken des Meisters kaum zu vergleichen. Im letzten Symphoniekonzert des Theaters wurden nur Werke Wilhelm Stenhammar's gespielt, vom Komponisten selbst interpretiert. Zwei schöne Violinromenzen sowie eine Orchesterserenade waren ganz neu. — Die Vereinigung für Kammermusik hatte in ihr sechstes Programm zwei Quintette aufgenommen: das in c-moll mit Pianoforte, von Astrid Berwald gespielt, Franz Berwalds und das in C-dur (mit zweitem Cello) Franz Schuberts.

Ansgar Roth

STRASSBURG: Im 6. Abonnementskonzert bot Pfitzner einige Klassizitäten (Mozarts D-dur und Haydns „Paukenschlag“ Symphonie) nebst Schumanns empfindungsreicher „Manfred“-Ouvertüre; H. Albers (Paris) bewährte sich als Bariton von ausgezeichneten Qualitäten in einer „Iphigenien“-Arie und zwei gehaltvollen französischen Orchesterliedern (von C. Franck und H. Duparc). Ein Gastkonzert des Meininger Orchesters machte mit der „Romantischen Suite“ seines Dirigenten Reger bekannt, die bei aller geistreichen Faktur und effektvollen Instrumentation doch die bei Reger so häufige thematische Kurzatmigkeit aufweist. Das Siegfried-Idyll und Brahms' Zweite Symphonie (mit überhitztem Finale) vervollständigten das Programm, zu dem P. Möckel in klassischem Stil Beethovens Klavierkonzert G-dur beisteuerte. Der rührige Orchesterverein (Frodl) wartete mit Haydn, Berlioz und Joh. Strauß auf. Der unter gleicher Leitung stehende Männergesangverein hatte zur Hebung seiner Weihnachtsfeier den Sänger Bruno Bergmann gewonnen, der durch einen markigen Baß und künstlerischen Vortrag erfreute. Beim Kaisergeburtstags-Konzert dasselbst wirkte die Altistin Hertha Dehmlow mit, deren Stimme in der Höhe am schönsten klingt, während die Mittellage leicht bedeckt ist. Ebenfalls weihnachtlich war ein Konzert in der Wilhelmkirche, wo der Chor (Dirigent: Prof. Münch) 13 Choräle aus Bachs Weihnachtsoratorium mit schöner Nüancierung vortrug, während sich der Mühlhausener Organist Karl Müller als gediegener Orgelspieler und die Züricher Altistin M. Weidele als Sängerin von Geschmack und angenehmen Stimmitteln erwies. Einen Orgelabend gab auch Prof. Erb mit den Schülern seiner Konservatoriumsklasse. Einen hübschen Abend veranstaltete der aufstrebende Frauenchor (gleichfalls unter Frodl), wobei Marguerite Caponsacchi sich als Cellistin von Rang präsentierte. Kammermusik bot das Städtische Quartett (Grevesmühl) u. a. mit dem neuen Konservatoriums-Klavierlehrer Szulc, der sich in Beethovens „Geistertrio“ als gediegener Pianist vorstellte, und mit Marietta Froitzheim, die den Klavierpart in Schumanns herrlichem Quintett mit selten gehörter Sauberkeit spielte. Auch der Stuttgarter Pianist Max Pauer zeichnete

sich in Brahms' fis-moll Sonate und desselben g-moll Quartett aus. Gesänglich wirkte am erstgedachten (Volks-) Abend die hiesige Sopranistin E. Schuster mit, deren nicht ganz klare Stimme und ziemlich monotoner Vortrag nicht sonderlich zu begeistern vermag. Dasselbe gilt von dem wenig reizvollen Organ der Frau Weigl (Wien) im Tonkünstlerverein; besser schnitt am Klavier daselbst Frl. Tagliaferro ab — trotz teilweise mehr salonmäßigen Programms. Mit gewohnter glänzender Beherrschung des Flügels trat ebendort Busoni auf, der auch Pfitzners geniales Trio op. 8 — mit Grevesmühl und Mawet — vortrefflich meisterte. Der einzige Solistenabend war von Edouard Risler, der, abgesehen von der Appassionata, ein wenig bedeutendes Programm absolvierte (u. a. eine höchst seichte Schubertsche Phantasie-Sonate in g), und auch sonst zwar durch tadellose Technik glänzte, weniger jedoch durch unmittelbaren leidenschaftlicheren Impuls seines stellenweise etwas nüchternen Vortrages.

Dr. Gustav Altmann

TIFLIS (Kaukasus): In dieser Konzertsaison bot die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft unter der Leitung des hervorragenden Künstlers Nikolai Nikolajew (Direktor der Gesellschaft) drei Symphoniekonzerte mit der verstärkten Kapelle des Hoftheaters. Das 1. Konzert war Wagner gewidmet (Bruchstücke aus „Parsifal“, „Walküre“, „Tristan“ und „Götterdämmerung“). Im 2. (Tschaikowsky-)Abend kamen zu Gehör „Manfred“, das b-moll Klavierkonzert und die Rokoko-Variationen. Als Solist ist der begabte junge Petersburger Pianist Alexander Borowsky hervorzuheben, der auch am selben Abend das Beethovensche Es-dur Konzert vorzüglich vortrug. Beide Veranstaltungen waren ausverkauft. Am 3. Abend (Bach, Debussy, Liszt, Saint-Saëns) hörte man als Neuheit ein Klavierkonzert e-moll des einheimischen Komponisten Ilia Eisberg. Das einsätzige Werk ist ein ernstes, tüchtiges Erzeugnis der jung-russischen Schule. — Außerdem fanden vier Kammermusik-Abende derselben Gesellschaft statt. Am ersten führte sich der Moskauer Pianist Radugin ganz gut ein; im zweiten trat die einheimische Komponistin O. Ter-Grigorianz mit einem eigenen Klaviertrio auf und im letzten wurde der Pianist Borowsky bejubelt. Außerdem ist zu erwähnen ein Klavierabend des Komponisten Rachmaninoff mit eigenen Kompositionen, unter denen die Klaviersonate No. 2 op. 36 und 4 Études tableaux besonders hervorzuheben sind. Er fand starken Zuspruch.

O. Ter-Grigorianz

WIEN: Von E. N. Rezniceks symphonischem Lebensbild „Schlemihl“, einem der packendsten neuen Werke der letzten Zeit und von den Philharmonikern unter Weingartners geradezu fulminanter Leitung mit großartiger Bravour gespielt, wußten die meisten nichts Anderes auszusagen, als: es ist „straußisch“. Es ist aber gar nicht straußisch; oder besser, ist es nur in dem Sinne, daß das Werk kaum, so wie es ist, geschaffen worden wäre, wenn nicht der große Orchestermagier und Seelenverzauberer Strauß so viele in die Zukunft führende Wege freigelegt hätte; ist es vielleicht auch ein wenig hinsichtlich der Thematik, die mit der des

„Heldenleben“ und des „Zarathustra“ in seinem Hauptteil (Adagio domestico könnte man es in seiner Liebes- und Familienidylle nennen) sogar mit einem Mendelssohnschen Lied ohne Worte Verwandtschaft zeigt. Trotzdem hat der „Schlemihl“ ganz eigene Züge; nicht bloß im Formalen, das die symphonischen Teile Scherzo-Adagio vor die Durchführung des ersten Satzes stellt, dann diese folgen und sie von einer ergreifenden, in einem Tenorsolo „Der du von dem Himmel bist“ gegipfelten Coda krönen und abschließen läßt, sondern besonders in der erlebten Schmerzlichkeit und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, in den brennenden Orchesterfarben, und da besonders in einem ans Geniale streifenden Scherzenteil: geistreich verrückte Marionettenmusik, Beardsley in Tönen, Karikatur als trostloses Bekenntnis, das ewig Nürrische, das das ewig Leidvolle übertäubt — in fabelhaftem Kolorit, bizarr und erschütternd zugleich, ein in den seltsamsten Klängen rauschendes, fliehendes, gellendes, schluchzendes, singendes Puppenspiel von ganz eindringlicher Groteske. Der Tondichter wurde lebhaft akklamiert. — Gertrude Foerstels jubelnde Silberglockenstimme hat die melodischen Linien einer Mozartschen Arie, einer Bachschen Kantate und in Gesängen von Mahler, Strauß, Marx, Pfitzner in schöner Beiseeltheit gezogen, und die Sängerin hat durch ihre innige, ganz unvirtuose und doch in ernstem Können meisternde Art sehr starken Eindruck gemacht. — Dagegen unbegreiflich schwach, stimmlich forciert, im Vortrag übertreibend Lotte Kusmitsch-Egert, mit lauter Brahmsliedern, die grade solches Überbetonen am wenigsten vertragen. — Maria Freund, vornehm, verinnerlicht, voll edelster Empfindung, wie immer, in Schumannschen, Brahmschen und Mahlerschen Gesängen, die sie mit ihrer schwer-mütig-dunklen Stimme gefühlsschwer und voll Herzenswärme gestaltete. — Enrico Bossi verblüffte durch sein virtuos, allerdings auch sehr willkürliches, aber blendendes Orgelspiel und enttäuschte durch die nichtssagende Äußerlichkeit seiner unter der Leitung seines Sohnes Renzo aufgeführten Kompositionen. — Eine Shakespeare-Suite für Orchester von Josef B. Foerster hat Nedbal jüngst mit dem Tonkünstlerorchester zu Gehör gebracht: Perdita, Viola, Lady Macbeth, Katharina und Petrucchio — diese Satz-titel ergeben von vornherein den Charakter der sich zu einer Sinfonietta zusammenschließenden Sätze: zumeist zarte Pastellmusik, in einzelnen Teilen in feurigen Farben lodern (im dritten Stück zumal), niemals programmatisch illustrativ, feine, innige Klangwellen eines feinen, innigen, melancholischen Tondichters. — Erwin Stein, ein junger Dirigent aus der Schönbergsschule, hat mit einer Symphonie von Haydn und mit Mahlers Erster Symphonie als Orchesterleiter debütiert. Mahlers hinreißend jugendvolles Werk hat man lange nicht mit solcher Intensität und solch beseeltem Nacherleben gehört, insbesondere in den ersten Sätzen; im letzten war die Klangwucht zu gering und die geflissentlich primitive Harmonik ist nicht genügend durch das feurig Triumphale des Dynamischen und Agogischen gerechtfertigt worden. Ein paar Äußerlichkeiten, die wie Nachahmung Mahlers oder Walters berühren, wird Herr Stein durch

persönlicher gewordene Technik zu ersetzen haben; dann aber wird er in seiner stürmischen Musizierlust denen beizuzählen sein, auf die fürderhin zu rechnen ist. — Bruno Walter und Arnold Rosé spielen wieder Klavier-Violinsonaten. Schöneres Musizieren gibt es nicht. Das Materielle der Technik hat keine Wichtigkeiten mehr, das Publikum ist gar nicht da, weil jeder den Eindruck hat, daß er allein sei, und daß bloß für ihn musiziert wird. Und wenn man schließlich aus seinem Traum durch den Jubel der Anderen erweckt wird, wundert man sich, zwei ausübende Musiker dort oben auf dem Podium dankend stehen zu sehen. Und nicht Beethoven oder Schubert selber.

Richard Specht

WIESBADEN: Im Kurhaus machte uns Carl Schuricht mit manchen wichtigen Orchesterneuheiten bekannt: Hauseggers „Wieland der Schmied“ interessierte durch das ernste Wollen und technische Vermögen des Komponisten, besitzt aber wenig eigene Lebenskraft. Hausegger dirigierte selbst und wurde ehrenvoll aufgenommen. Kräftig schlug das „Festliche Präludium“ von Strauß ein; wogegen Regers „Ballettsuite“ etwas abfiel. Man tanzt da aber auch zum Teil gar so traurig; angenehm be-

rührte die feine durchsichtige Orchestration. Unter den Solisten der Kurkonzerte hatten Bronislaw Huberman und Alice Ripper als vollendete Virtuosen den größten Erfolg. Im Theaterkonzert spielte Michael Press ein neues und brillantes, eines solchen Geigers würdiges Violinkonzert von A. Glazounow. Im „Künstler-Verein“ brachte das Stuttgarter Wendling-Quartett u. a. auch Regers ernst- und wertvolles Streichquartett op. 109 zu Gehör und das Klingler-Quartett ein neues Streichquartett (fis-moll) von Karl Klingler: das Werk singt und klingt in jedem Ton, und überrascht namentlich in den beiden ersten Sätzen Allegro und Adagio durch die edle Tonsprache und schöne Empfindungswärme. Jeden Ruhmes wert ist das neue Busch-Trio: die Herren F. Busch (Klavier), A. Busch (Violine) und Grümmer (Cello) spielten u. a. das Brahms'sche G-dur Trio mit fortreißendem Jugendfeuer. Den Mut, ein eigenes Konzert — natürlich Freikonzert — zu geben, besaßen: die Sängerin Anna Hesse, ein fein kultivierter, sympathisch ansprechender Sopran, und der treffliche Pianist Paul Schramm, der besonders auch durch ein neues Variationenwerk von P. Carrière zu fesseln wußte.

Prof. Otto Dorn

ZU UNSEREN BEILAGEN

Herr Steinbach blickt versonnen drein,
Kann's bei Brahminen anders sein?

O Schuch, des Taktstocks edler Held,
Man hat dich fürchterlich entstellt.

Martialisch drein blickt Siegfried Ochs,
Nicht stets celesta klingt die vox.

Der Meistersinger Messchaert schaut,
Als wär' der Beifall abgeflaut.

Caruso, Ritter vom C, dem höchsten,
Wer käme auch bildlich dir am nächsten?

Leoncavallo's feine Linien —
Ein treues Abbild heimischer Pinien.

Der Xaver ist es, schaut ihn an —
Der Philipp kommt mal später dran.

Der Polen edelster Pianist,
Wer leugnet, daß es Ignaz ist?

Zuletzt ward Kubelik erkoren,
Doch drum ist Böhmen nicht verloren.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRITZ STEINBACH

U. of M.





ERNST VON SCHUCH

U of M





SIEGFRIED OCHS

UoM

XIII



10



Gindloff
1913

JOHANNES MESSCHAERT

U of M





ENRICO CARUSO

U of M





RUGGIERO LEONCAVALLO

11 of 11



XIII

10



XAVER SCHARWENKA

U of M



XIII

10



IGNAZ PADEREWSKI

U of M

XIII



10



Lindloff
1914

JAN KUBELIK

U of M



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 11 · ERSTES MÄRZ-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzert vereinigen müßten . . .

E. T. A. Hoffmann

INHALT DES 1. MÄRZ-HEFTES

RICHARD HENNIG: Das Phänomen des „Musik-Sehens“

FELIX WEINGARTNER: Der gewaltige Pausentakt in Beethovens Fünfter

EMIL LIEPE: Der Pausentakt in Beethovens Fünfter. Ein Beitrag zur Aufklärung

FRITZ F. STEFFIN: Ein kleiner Irrtum

ARTHUR RYDIN: Zur ersten Probe des Beethovenschen C-dur Konzertes

JOSEF BAUER: Modernes Gitarrespiel

EDGAR ISTELE: Das „Lektorat für Musikdramatik“

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Rudolf Cahn-Speyer, Wilibald Nagel, Wilhelm Altmann, Franz Dubitzky, Carl Rorich, F. A. Geißler, Carl Robert Blum, Otto Hollenberg, Arno Nadel, Richard H. Stein

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Antwerpen, Basel, Berlin, Bremen, Brüssel, Dresden, Essen, Frankfurt a. M., Genf, Hamburg, Heidelberg, Kassel, Köln, Leipzig, London, München, Schwerin, Stettin, Weimar

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Johann Strauß (Vater); Friedrich Smetana; Adolphe Nourrit; Friedrich Städe; Der Hoffmannsche Entwurf für das neue Königliche Opernhaus in Berlin (2 Blatt)

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DAS PHÄNOMEN DES „MUSIK-SEHENS“

VON DR. RICHARD HENNIG IN BERLIN

In neuerer Zeit beschäftigt sich die wissenschaftlich-psychologische Spezialforschung in wachsendem Umfang und steigender Häufigkeit mit den nicht allzu selten vorkommenden Fällen, in denen Personen von größerer oder geringerer musikalischer Begabung von sich bekennen, daß sie musikalische Eindrücke als Gesichtswahrnehmung empfinden, meist als Farbe, oft aber auch als Form und Gestalt, ja, gelegentlich als ganze dramatische Szene. Dabei handelt es sich keineswegs um willkürlich-erdachte, sondern um durchaus zwangsmäßige optische Verdeutlichungen der gehörten Töne oder Klänge, gewissermaßen um Übersetzungen aus der Sphäre des Gehörs in die des Gesichtssinns, denen aber der Charakter des Freiwilligen vollständig entzogen ist.

Die Beziehungen zwischen musikalischen oder musikähnlichen Eindrücken und visuellen Empfindungen sind in jedem Fall enger und zahlreicher, als man es sich zunächst vorstellen wird. Läßt doch schon allein die Allgemeinverständlichkeit der Bezeichnungen „helle und dunkle Vokale“, „helle Töne“, „Klangfarben“ usw. darauf schließen, daß ein Ansatz zur Verbindung von Laut- und Farbeindrücken bei allen Menschen vorhanden ist. Eine gewisse Ähnlichkeit des Charakters zwischen den „hellen“, obertonreichen Vokalen und den hellen Farben ist für jedermann ohne weiteres erkennbar, wenngleich nicht anzugeben ist, welches der Vergleichspunkt ist, der beide ähnlich erscheinen läßt. Aus dem gleichen Grund wird der Klang der Trompete von den Farbenhörenden regelmäßig als rot oder gelb bezeichnet, also den lebhaftesten und grellsten Farben gleichgestellt, während die dumpfen Töne des Kontrabasses oder des Fagotts so gut wie ausnahmslos als dunkelviolet, schwarz oder grau empfunden werden.

Diese Art der Assoziation von Gesichts- und Gehörsinn, die Farbe und Laut ihres außergewöhnlichen Charakters wegen miteinander in dauernde Beziehung bringt, nennt man nach dem Vorgang Flournoy's „Gefühlsideenassoziationen“.

Eine andere Art der Assoziationen, die von Flournoy als „Habituelle Assoziationen“ bezeichnet werden, läßt die farbenhörenden Personen mit den jeweiligen Gehörseindrücken diejenigen Farbenempfindungen verknüpfen, die aus irgendeinem Grunde ohnehin als ständige Attribute jener Gehörseindrücke aufzufassen sind. So ist es eine naheliegende und sich selbst erklärende „habituelle Assoziation“, wenn gelegentlich der Klavier-ton als „schwarz-weiß gestreift“, der Klang der Violine als „holzbraun“ empfunden wird usw.

Eine dritte und letzte Kategorie der Assoziationen sind die sogenannten „privilegierten“. Sie basieren auf einer nur einmal oder einige Male stattgehabten zufälligen Verbindung zwischen Gehörs- und Gesichtseindruck, wobei es gleichgültig ist, ob dieser Gesichtseindruck wirklich wahrgenommen oder nur vorgestellt worden ist. Wenn z. B. gelegentlich ein Herr angab, das Vorspiel zum „Rheingold“ rufe in ihm die Empfindung einer dunkelgrünen Farbe hervor, so ist es ziemlich selbstverständlich (zum Überfluß bestätigte er selbst die Richtigkeit der Vermutung), daß das Bühnenbild ein für allemal die Farbe der Musik bestimmt hat. Dasselbe gilt für die gelegentlich geäußerte Empfindung, daß die Musik zum „Feuerzauber“ in der „Walküre“ gelb-rot sei. Daß aber auch ein gedachter Farbeindruck in ähnlicher Weise wie ein wirklicher wirken kann, zeigt die Mitteilung eines Herrn, daß er den Ton der Klarinette als blau empfinde, weil er in der Jugend einst beim Anhören der Schubertschen „Unvollendeten“ im Anfang durch die Klarinette, die hoch über dem die Molodie führenden Cello schwebt, an den blauen Himmel erinnert wurde, der sich über die Erde spannt.

Nur in seltenen Fällen lassen die Ursachen privilegierter Assoziationen sich mit solcher Genauigkeit feststellen wie in dem letztgenannten Beispiel. In der Mehrzahl der Fälle werden die farbenhörenden Personen keinen Grund anzugeben vermögen, warum sie sich ein Tonwerk usw. stets immer nur in der bestimmten, ein für allemal festgelegten Farbe vorstellen können. Die Ursache wird darin zu suchen sein, daß der Beginn des Farbenhörens und die Festlegung der individuellen Einzelheiten fast immer schon in früherer Kindheit erfolgt, in demselben Lebensalter, wo das Kind zu lesen, zu zählen, die Bezeichnungen der Musik einzuprägen beginnt und wo es nach Anhaltspunkten sucht, um die neuen Eindrücke sich sinnlich faßbar zu verdeutlichen. Es handelt sich demgemäß um vollkommen normale Ideenassoziationen, die von frühester Kindheit bis ins späteste Alter nahezu unwandelbar gleich bleiben und die nichts weniger als abnorm oder gar pathologisch sind.

Nun gibt es aber, ebenso wie bei der visuellen Erfassung von anderen abstrakten Begriffen, Zahlen, Wochentagen, Buchstaben, ja selbst von Namen, Krankheiten, seelischen Eigenschaften usw., auch bei der optischen Deutung musikalischer Wahrnehmungen zwei verschiedene Kategorien der visuellen Auffassung, die allerdings nicht immer ganz scharf voneinander getrennt sind, sondern zuweilen ineinander fließen und vermischt auftreten können, obwohl dieser Fall verhältnismäßig nicht oft vorkommt. Die eine Gattung von Menschen übersetzt sich nämlich die Musik in farbige Bilder; bei der anderen Gattung hingegen ist die Neigung vorhanden, die Tongebilde in Formen, Gestalten, Landschaften, dramatische Szenen usw. aufzulösen, und das koloristische Moment tritt mehr in den

Hintergrund oder wird doch nur als begleitende, erläuternde, hervorhebende Wirkung in den vor dem geistigen Auge schwebenden Traumvisionen empfunden.

Die Verknüpfung rein farbiger Vorstellungen mit musikalischen Wirkungen ist schon früher öfters, u. a. von Flournoy, von Wallaschek, von mir selbst und anderen, wissenschaftlich untersucht worden. Obwohl Fälle dieser Art ziemlich häufig sind, obwohl die Verknüpfung von Farbe und Begriff absolut zwangsmäßig und unentbehrlich ist, werden sich die jeweiligen Individuen ihrer Eigentümlichkeit meist so wenig bewußt, daß sie diese erst wirklich bemerken, wenn sie von anderer Seite ausdrücklich darauf hingewiesen werden. Manchmal ist ihnen die Sache auch so selbstverständlich, daß sie irrigerweise den Schluß ziehen, jedermann müsse dieselben Farbenempfindungen haben wie sie selber. So pflegte z. B. Franz Liszt, nach einem Berichte der „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 29. August 1895, die Farben, in denen er die Orchesterklänge empfand, ohne weiteres auch bei seinen Musikern vorauszusetzen, und er sagte beim Dirigieren zu seinen Künstlern etwa: „Bitte, meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es“, oder: „Das ist ein tiefes Violett, — ich bitte, sich danach zu richten. Nicht so rosa!“ Ähnlich wollte z. B. vor einigen Jahren die bekannte „Serpentintänzerin“ Loie Fuller die Klänge der ihre Tänze begleitenden Musik durch das jeweilige Farbenspiel ihrer Gewandung illustrieren, doch scheint sie damit beim Publikum begreiflicherweise auf ein nur recht mangelhaftes Verständnis gestoßen zu sein. Mit derselben Selbstverständlichkeit setzen manche Dichter voraus, daß die Farben, die sie selbst beim Hören von Musik empfinden, von jedermann bemerkt werden müssen. So heißt es z. B. in den „Bretterliedern“: „Meine Laute erzittert am Bandelier und springt ein roter Ton herfür halb wie Zinnober“.

Viele Farbenhörende empfinden eben ihre farbigen Assoziationen mit solcher Bestimmtheit als einzig natürlich und selbstverständlich, daß ihnen jede abweichende Farbenempfindung bei anderen Menschen fast wie eine Unbegreiflichkeit erscheint. Jemand, für den ein Ton, ein Akkord, eine Tonart grün ist, hat kein Verständnis dafür, wie ein anderer sie als schwarz bezeichnen kann usw. Besonders kräftige Gefühlsempfindungen können sogar, wenn sie in Farben übersetzt werden, vereinzelt so deutlich sein, daß sie nicht nur vorgestellt, sondern geradezu wahrgenommen werden. Herr Professor Cart in Lausanne, der C-dur als weiß empfand, gab mir an, daß er beim Anhören von Tonstücken in C-dur, die ihm musikalisch besonders viel zu sagen hätten, z. B. während des letzten Satzes der Beethovenschen „Fünften“ oder während der „Freischütz“-Ouvertüre, ein so intensives Weiß tatsächlich wahrnehme, daß er unwillkürlich geblendet die Augen schließen müsse. Diese Farben treten ver-

einzelnt mit solcher Bestimmtheit auf, daß sie geradezu einen Fingerzeig zur Deutung sonst nicht erkennbarer Eindrücke abgeben können. So vermochte ein Frankfurter Herr, von dem eine vortreffliche Gießener Dissertation von Moritz Katz kürzlich berichtete, aus seinen Farbenvorstellungen zu erkennen, in welcher Tonart ein jeweilig gehörtes Musikstück stand, obwohl er kein absolutes Gehör besaß. Zuweilen komplizieren sich die Empfindungen bei gewissen Tonarten noch sehr viel mehr. Ein Student, der u. a. E-dur als rot, F-dur als blau empfand, schrieb mir z. B., er liebe es, sich die Tonarten männlich und weiblich vorzustellen (auch bei Zahlen findet man öfters eine Unterscheidung nach dem Geschlecht), und bemerkte dazu:

„F-dur ist meine Lieblingstonart von je gewesen, so sehr, daß ich bei unbekannten Werken mit fast ängstlicher Spannung nach einem Stück F-dur ausschaue. Das führt manchmal zur Überschätzung solcher Stellen. E-dur ist aber eine starke Konkurrentin; ich bekomme, wenn ich diese Tonart höre, eine unbestimmte Angst, ich erliege einfach ihrer Schönheit, sie ist mir wie ein geliebtes schönes Weib, während F-dur ich selbst sein könnte . . . Bei gewissen Tonarten habe ich die Vorstellung des Dunklen, wie es-moll, H-dur, As-dur (daher mir das Adagio der Pathétique-Sonate als Kind immer unheimlich war), hingegen als sehr hell empfand ich Fis-dur (auch als eigentliche Logetonart im ‚Ring‘) . . . Schneidend hell und eiskalt ist fis-moll für mich.“

Die mit musikalischen Eindrücken verbundenen Farbenempfindungen verdienen ein ganz besonders lebhaftes Interesse, weil sie geradezu auch zur Beurteilung mancher musikgeschichtlich bedeutsamen Produkte Fingerzeige geben. Eine ganze Reihe von berühmten Komponisten neigte nachweislich sehr stark zum Farbenhören, so insbesondere (neben dem schon genannten Franz Liszt) Robert Schumann, Meyerbeer, Joachim Raff, Hans von Bülow, wahrscheinlich übrigens auch Beethoven und Richard Wagner. Das gleiche gilt für einige unserer größten und „empfindsamsten“ Dichter, so für E. T. A. Hoffmann, Heine, Tieck, Mörike, Ganghofer u. a. Bei Robert Schumann waren die Farbenempfindungen so lebhaft, daß er sie sogar in seine musikalischen Kritiken mit übernahm; so äußerte er sich z. B. in einem Brief über eine Sammlung von Lickl'schen Musikstücken:

„Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere grauere zu seinen Schilderungen.“

Und in einer Besprechung von Szymanowska'schen Etüden schrieb er: „Zarte blaue Schwingungen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben.“

Ebenso lebhaft und oft identifiziert Tieck in seinen Schriften musikalische Eindrücke mit Farben. Einmal heißt es z. B. bei ihm:

„Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab.“

Kritiken, die musikalische Eindrücke durch Farben wiederzugeben bemüht sind, wird man, wenn man ein wenig darauf achtet, gar nicht selten

finden. Es ist dies ein deutliches Anzeichen, wie selbstverständlich vielen Personen es ist, daß ihre ganz subjektiven Farbenempfindungen auch von ihren Lesern wahrgenommen und verstanden werden. Vor kurzem noch spöttelte das Witzblatt „Ulk“ darüber, daß in einer Musikkritik der „Kölnischen Zeitung“ (1912, No. 416) gesagt war: „Herr . . . besitzt eine hochliegende, hellgelbe Stimme.“ Dabei sind ähnliche Empfindungen im allgemeinen weit verbreitet, und wir sehen, daß der Kritiker der „Kölnischen Zeitung“ sich in der guten Gesellschaft eines Schumann und Tieck befand. Auch Meyerbeer sei hier genannt, der einige Akkorde in „Lützows wilder Jagd“ als purpurn bezeichnete, und Louis Ehlert, der einmal in seinen „Briefen über Musik“ äußerte:

„Das A-dur-Lied im Scherzo [der Schubertschen C-dur-Symphonie] ist so sinnig, so heiß und saftgrün, daß mir immer zu Mute wird, als atme ich zur Mittagszeit den Duft junger Tannensproßlinge . . . Nein! Wenn A-dur nicht grün bedeutet, so verstehe ich mich nicht auf die Farbenlehre der Tonarten.“

Ja sogar ein so streng kritischer Psychologe wie Fechner ist der Ansicht, daß jeder „Normalmensch“ die Ähnlichkeit des Trompetengeschmetter mit der roten, des Flötentones mit der blauen Farbe empfinden müsse („Vorschule der Ästhetik“, Bd. I, S. 216, Leipzig 1897), und in Bruneau's „Geschichte der französischen Musik“ heißt es:

„Alle Welt [!] hat bemerkt, daß die Oboe grün . . ., daß die Posaune rot ist . . . Eine Orchesterpartitur ist tatsächlich ein gewaltiges Gemälde, mit tausend schillernden Farben; jedes Instrument hat eine besondere Farbe.“

Angesichts dieser Lebhaftigkeit und Häufigkeit der Farbenempfindungen bei musikalischen Eindrücken, die auch bei den großen Musikern gar nicht selten zu sein scheint, darf man wohl behaupten, daß die musikalische Literatur gelegentlich Werke aufweist, die nur vom Standpunkt des Farbenhörens sich ganz in ihrer vom Komponisten gewollten Bedeutung erkennen lassen. Ist es doch fast eine Selbstverständlichkeit, daß etwa ein Mann, der so lebhaft wie Robert Schumann Instrumente, Töne und Tonarten farbig empfand, auch in seinen Tondichtungen bei Textillustrationen darauf achten wird, die etwa darin vorkommenden Farben durch seine subjektiven kolorierten Tonempfindungen angemessen zu erläutern. Sollte nicht z. B. unter diesem Gesichtspunkt die sonst geradezu unverständliche, eintönige Sechzehntelbegleitung zu verstehen sein, die Schubert für sein Lied „Die liebe Farbe“ in den „Müllerliedern“ gewählt hat? Die in dem Lied besungene „Liebe Farbe“ ist das Grün. Schubert hat nun dazu eine Begleitung geschrieben, in der unaufhörlich in gleichmäßig hämmernden Sechzehnteln die Dominante Fis der Originaltonart h-moll zweihundertmal während jedes Verses erklingt. Wir wissen zwar nichts von Synopsien Schuberts; dennoch ist es meines Erachtens nach dem Gesagten, im Hinblick auf die Häufigkeit des Farbenhörens bei Musikern, gar nicht unwahrscheinlich, daß Schubert den Ton Fis als grün empfunden hat — anderen-

falls wäre meines Erachtens die seltsame, in der gesamten musikalischen Literatur meines Wissens einzig dastehende Begleitung geradezu unbegreiflich. Die Vermutung gewinnt an Boden, wenn man bedenkt, daß auch im nachfolgenden Liede „Die böse Farbe“, womit wieder das Grün gemeint ist, acht Takte abermals das Fis, als Dominante der Tonart H-dur, erklingt, während die Worte „mich armen, armen weißen Mann“ zwei Takte lang von Sechzehnteln auf Fis begleitet werden. Immerhin soll auf diese Vermutung kein allzu großes Gewicht gelegt werden.

Schon bevor die psychologische Wissenschaft zum erstenmal auf solche und ähnliche seltsame Erscheinungen aufmerksam wurde (1873, Nußbaumer), hatte die schöne Literatur sich dieser Eigentümlichkeiten bemächtigt. So erzählt Friedrich Gerstäcker in seinem Roman „Der Kunstreiter“ von einem alten Mann, der den Gesang der Vögel farbig empfindet. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die nachstehend wiedergegebene Beschreibung Gerstäckers der Wirklichkeit entnommen ist. Er läßt jenen Mann unter anderem sprechen:

„Die Grasmücke singt rot, aber kein brennend schmerzendes Rot wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am nördlichen gestirnten Himmel habe Strahlen aufschießen sehen. Die Nachtigall singt dunkelblau — dunkelblau wie der Nachthimmel selber, daß man die beiden kaum voneinander unterscheiden kann. Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren, das Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiß, der Nußhäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätzigen hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle mit ihren leisesten Schattierungen, nur nicht hellblau, und nur ein einziges Mal, und zwar eine einzige Nacht, habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmelblau, das man sich nur denken kann.“

Nicht ganz selten greifen die lebhaften Farbenempfindungen bald fördernd, bald hemmend in die Alltagsbeschäftigung und die Berufspflichten der Menschen ein. Daß manche Maler sich mit Hilfe von Tönen die jeweilig benötigten Farbenstimmungen für ihre Gemälde schaffen, wurde schon früher beobachtet. Gruber erzählte von einem Sänger, der auf Grund seiner Synopsien die Reinheit seiner Intonation beurteilen und nötigenfalls verbessern konnte. Ebenso wird von einem Musiker gesprochen, der beim Stimmen seiner Geige kein anderes Hilfsmittel anwandte, als die in ihm auftauchenden Farbenempfindungen. Galton und Colman berichteten sogar von Personen, die ihre Orthographie mit Hilfe von Farbenvorstellungen kontrollieren und berichtigen konnten, und der Ägyptologe Lepsius verband philologische Begriffe mit Farben und bediente sich dieser mit Vorteil, da beim Konjugieren die Wortwendungen ihre Farbe wechselten, während der Stamm des Verbums seine Grundfarben beibehielt. Ein anderer Kenner des Ägyptischen gab an, das Studium der Sprache sei ihm durch ihre schönen Farben bedeutend erleichtert worden, die griechische

Sprache hingegen rufe so häßliche Farben in ihm hervor, daß er für sie wenig Neigung habe. In einem anderen Fall, der vor einigen Jahren im „Archiv f. Ophthalmologie“ (Bd. 55, S. 552) mitgeteilt wurde, heißt es auch: „Alle Tierstimmen haben ihre Farbe“ usw.

Hiernach wird man die in der Literatur gelegentlich berichteten Fälle begreiflich finden, wonach Maler die Farbkombinationen, die sie gerade für irgendein Gemälde brauchten, sich mit Hilfe musikalischer Eindrücke klar zu machen bemüht waren. Etwas Derartiges muß auch wohl Gottfried Keller einst gehört haben, der zwar selbst, nach Bleuler und Lehmanns Angabe, „farbentaub“ war und der dennoch in seinen „Züricher Novellen“ (im Kapitel „Grasmücke“ des „Landvogt von Greifensee“) einen solchen Fall folgendermaßen in psychologisch vollkommen richtiger Weise schilderte und ausschlaggebend in den Mittelpunkt der Handlung rückte:

„Vor einem Flußbilde, auf welchem der Kampf des ersten Frührots mit dem Scheine des untergehenden Mondes vor sich ging, erzählte Landolt, wie früh er eines Tages habe aufstehen müssen, um dessen Effekt zu belauschen, wie er denselben aber doch ohne Hilfe der Maultrommel nicht herausgebracht hätte. Lachend erklärte er die Wirkung solcher Musik, wenn es sich um die Mischung delikater Farbentöne handelt, und er ergriff das kleine Instrumentchen, das auf einem mit tausend Sachen beladenen Tischchen lag, setzte es an den Mund und entlockte ihm einige zitternde, kaum gehauchte Tongebilde, die bald zu verklingen drohten, bald zart anschwellend ineinander flossen. ‚Sehen Sie,‘ rief er, ‚das ist jenes Hechtgrau, das in das matte Kupferrot übergeht auf dem Wasser, während der Morgenstern noch ungewöhnlich groß funkelt! Es wird heut in dieser Landschaft regnen, denk ich!‘“

In der Novelle wird dann weiter erzählt, wie die junge Dame, zu der der Maler Landolt diese Äußerungen tut und mit der er verlobt ist, über die ihr krankhaft erscheinenden Eigenschaften ihres Bräutigams derartig erschrickt, daß sie sogleich die Verlobung aufhebt. Wie sie über das Farbenhören denkt, so urteilen viele, und es kann daher nicht nachdrücklich genug immer aufs neue betont werden, daß sowohl das Farbenhören wie auch die nachstehend behandelten Musikphantome völlig harmlose Eigentümlichkeiten ohne jede Spur einer pathologischen Erscheinung sind.

Die Entwicklung der durch Musik bedingten visuellen Empfindungen auf die Beschäftigung und Gedankenwelt des Menschen kann nämlich, zumal bei Poeten, noch sehr viel bedeutender werden, wenn statt der bloßen Farben andere optische Gebilde durch die Töne im träumenden Gehirn zum Leben erweckt werden, wobei es die Regel ist, daß diese Visionen, genau ebenso wie echte Halluzinationen, an die Gedanken und Gedankenembryonen anknüpfen, die den Menschen jeweilig lebhaft beschäftigen.

Eine Grenze zwischen optischer Wahrnehmung und gedachter Vorstellung ist bei diesen diffizilen Dingen meines Erachtens nicht zu ziehen, und in der Darstellung Bleulers, als habe lediglich das Photisma optische Qualitäten, während alles andere nur „gedacht“ und daher nicht optisch sei, dürfte eine ganz willkürliche *petitio principii* zugunsten einer aufgestellten

Hypothese liegen. Wie unmerklich die Photismen in umfangreichere und kompliziertere Gebilde übergehen, dafür liefert folgende Stelle einer Abhandlung Bleulers selbst den denkbar besten Beweis:

„Eines Morgens, nachdem ich eben durch meine Uhr geweckt worden war, schlummerte ich wieder ein, als die Uhr noch einmal einen lauten und in unmittelbarer Folge einen leisen Schlag tat. Von diesem Geräusch erwachte ich wieder. Während des Erwachens aber gab mir ein Photisma, das in einem größeren Lichtfleck mit einem kleineren Anhängsel bestand, Anlaß, die Geschichte von Äneas, der mit seinem Knaben an der Hand aus dem Brande von Troja floh, in etwas umgestalteter Weise zu träumen. Die Geschichte war ziemlich lang: der Traum hatte aber so kurz gedauert, daß ich auf der Uhr die Zeit nicht ablesen konnte. Es war das keine Allegorisierung des Photismas, sondern eine wirkliche illusionistische Verarbeitung desselben, in ähnlicher Weise wie auch etwa der akustische Teil des Uhrtickens im Traum in Worte oder in Atmungsgeräusche verwandelt wird. Im Falle des Aeneas hatte ich das ganz bestimmte Gefühl, daß das Photisma die Grundlage des Traumes war, wenn sich das auch nicht so absolut sicher nachweisen ließ, wie in den Fällen, wo ein geträumtes Gespräch während des Erwachens kontinuierlich in das Uhrtickern übergeht.“

Hierzu ist zu bemerken, daß im Zustand des Halbschlafs wohl jeder Mensch am besten dazu disponiert ist, Geräusche aller Art in optische Visionen oder in Traumbilder (beide Begriffe sind ja, im Grunde genommen, identisch) zu übersetzen, als Lichtbänder usw. zu empfinden. Der Prozeß, den Bleuler in obigen Sätzen beschreibt, ist genau derselbe, der im wachen, jedoch absichtlich entspannten Gehirn die „Musikphantome“ beim Hören von Musik hervorruft. Beispiele für die Wahrnehmung musikalischer Eindrücke als geometrischer Gebilde und dramatischer Szenen finden sich, auch in der schönen Literatur, massenhaft. Bei Heine, Otto Ludwig, Gerstäcker, Keller, Ganghofer u. a. gibt es derartige, zumeist auf eigenen Erlebnissen beruhende und zum Teil überraschend detaillierte Schilderungen; selbst bei Goethe lassen sich Anklänge ähnlicher Empfindungen nachweisen, wenn wir etwa in seinem Gespräch mit Eckermann vom 12. Januar 1827 über ein Konzert die Bemerkung finden:

„Das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte.“

Ein besonders deutliches Beispiel für den gelegentlich erkennbaren Übergang aus dem rein farbigen Element zu skizzenhaften Szenenbildern, eigentlichen „Musikphantomen“, liefert uns eine Schilderung Ludwig Ganghofers in seinen autobiographischen Mitteilungen, die 1909 in den „Süddeutschen Monatsheften“ erschienen:

„Wenn er die Messe dirigierte, die Orgel spielte und von seinem unsichtbaren Chorsitz diese herrlichen Klänge auf uns knieende Jungen niederrauschen ließ, da überkamen mich traumhafte, seltsam wogende Stimmungen, die ich nicht schildern kann. Und wenn Herr Kerler mit wechselnden Tonarten phantasierte, bekam oft plötzlich die ganze Kirche vor meinen Augen eine intensive, einheitliche Farbe; alles

erschien mir rot oder ährengelb, oder in prachtvollem Blau. Das dauerte immer nur wenige Sekunden und verschwamm dann wieder. Meistens sah ich nur eine einzige Farbe, und wenn sie zerflossen war, blieb alles so, wie es in Wirklichkeit war. Doch manchmal — wenn die Tonart, während ich eine Farbe sah, mit raschem Übergang wechselte — verwandelte sich diese Farbe ebenso rasch in eine andere, die noch stärker leuchtete. Das war immer so namenlos schön, daß mir ein süßer Schauer durch Herz und Sinne rieselte. — Dieses Farbenschauen meiner Augen, bei tiefer Wirkung guter Musik, verstärkte sich noch in späteren Jahren. Irgendwelche Gesetzmäßigkeit in dieser Erscheinung habe ich nicht konstatieren können. Aber es gibt ein paar musikalische Werke, bei denen ich stets die gleiche Farbe sehe. Wenn ich Wagners Rheingold höre, kommt immer ein Augenblick, in dem das ganze Bild der Bühne für mehrere Sekunden von einem brennenden Goldgelb überflossen wird. Und spiele ich mit meinen Kindern das erste Trio von Haydn, so erscheint mir das Notenblatt gegen Ende des ersten Satzes in einem matten Rotviolett, das sich, wenn wir ohne Unterbrechung gleich das Adagio cantabile beginnen, in ein tiefes Stahlblau verwandelt. Im Allegro non troppo der c-moll Symphonie von Brahms, die ich bis jetzt drei- bis viermal hörte, sah ich jedesmal das gleiche Scharlachrot — und einmal sah ich in dieser Farbe eine weite Himmelsferne mit langgestreckten, in Scharlach brennenden Wolkenzügen, über die eine hohe, in ein tiefes Rot gekleidete Frauengestalt wie schwebend dahinglitt. Alle leidenschaftlich empfundene Musik verwandelt sich für mich in Bilder, die ich sehe, während ich die Musik für Sekunden und Minuten nicht mehr zu hören glaube. Am häufigsten und stärksten kommen für mich solche Bilder und Farben bei Schumann und Beethoven. Früher war's auch bei Wagner so.“

Es gibt sehr zahlreiche Menschen, die bald mehr bald minder lebhaft zu solchen musikalischen Visionen neigen; darunter befinden sich hochberühmte Namen. So sah z. B. Heinrich Heine unter den Klängen von Musik ganze lange musikalisch-dramatische Szenen sich abspielen, je nach dem Inhalt der Musik liebliche oder tragische Vorgänge. Als Beleg dafür diene seine umfangreiche Schilderung der Gesichte, die ihm Paganini's wunderbares Geigenspiel vorgaukelte (vgl. seine „Florentinischen Nächte“). Die Beschreibung dieser seltsamen Phantome leitet er ein mit folgenden interessanten Worten:

„Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabung, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln ließ, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. Schon bei seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn her verändert: er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heiteren Zimmer, welches lustig unordentlich dekoriert, mit verschnörkelten Möbeln im Pompadourgeschmack: überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzellan, ein allerliebstes Chaos von Bändern, Blumengirlanden, weißen Handschuhen, zerrissenen Blondes, falschen Perlen, Diademen und sonstigem Götterfitterkram, wie man dergleichen im Studierzimmer einer Primadonna zu finden pflegt. Paganini hatte sich ebenfalls und zwar aufs allervorteilhafteste verändert; er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte weiße Weste, einen Rock von hellblauem Samt mit goldumspunnenen Knöpfen usw.“

Die (noch sehr viel längere) Schilderung Heines über die Visionen, die ihm durch Paganini's Zaubergeige erweckt wurden, ist keineswegs als eine poetische nachträgliche Erdichtung von tatsächlich nicht gehabtten Eindrücken aufzufassen, sondern wir dürfen sie ohne weiteres wörtlich nehmen, denn ähnliche Musikphantome empfindet eben eine große Anzahl von Menschen beim Hören guter Musik, ja, für manche scheint der musikalische Hauptreiz sogar in eben diesen Traumbildern zu liegen. Vor einigen Jahren hat Chr. Ruths ein eigenes umfangreiches Werk über derartige Musikphantome geschrieben („Experimentaluntersuchungen über Musikphantome“, Darmstadt 1898), in dem zahlreiche Selbstbekenntnisse von Personen über ihre beim Anhören von Musik empfundenen Bildervisionen zu finden sind. Das von Ruths gesammelte Material ist zweifellos wertvoll und interessant, doch ist die Arbeit mit Vorsicht zu genießen, da sie, insbesondere in den Schlußkapiteln, üppig phantastische Schlußfolgerungen aus dem Vorkommen solcher Musikphantome zieht. Betrachten wir zwei Beispiele aus diesem Buch. Eine Versuchsperson, mit der Ruths arbeitete, schilderte die Phantome, die ihr in einem Konzert der zweite (As-dur) Satz der Beethovenschen Fünften Symphonie erweckte, in folgender Weise, wobei ausdrücklich erwähnt werden muß, daß unter vielen hundert Phantombildern, die gesehen wurden, nur einige ganz besonders herausgegriffen wurden:

„Durch den ganzen Satz hält ein Landschaftsbild an, stets von demselben Charakter und in den Hauptmomenten ziemlich feststehend. Insbesondere Blumen, Wasser und Himmel, aber stets im wechselvollen Detail. Da sehe ich ein Stück Wasser, eine Welle geht auf, sie kräuselt sich immer mehr, sie bekommt einen Stoß, als wäre sie zurückgeworfen. Andere Bilder tauchen auf, bald stehe ich am Wasser, bald im Wald, bald liege ich am Boden. Hier tauchen rote Tulpen auf, dort rote Rosen, dort ein Farnkraut. Das Farnkraut wird immer höher, aber keineswegs ins Unendliche. Dahinter sehe ich jetzt einen hellgrünen Baum, der sich vom blauen Himmel abhebt usw.“

Eine andere Person schildert ihre Phantome beim Anhören von Beethovens Zweiter Symphonie folgendermaßen (stark gekürzt):

„Erster Satz. Während der ersten Takte kein Phantom, das Gefühl ist zu stark in Anspruch genommen. Dann plötzlich springt ein Phantom ein und bleibt während des ganzen Satzes bestehen. Ich bin auf einem Schiff, ringsum Wasser mit blaugrünen Wellen. Manchmal schwellen die Wellen an, es ist ein Rauschen darin wie bei Beginn eines Gewitters, ich höre das Rauschen im Phantom, nicht in der Musik des Orchesters . . . Ich habe ferner den Gedanken, daß ich auf diesem Schiffe nach Amerika fahre, daß es immer weiter gehe, daß keine Möglichkeit des Zurück sei . . .

Es sind außer mir noch andere Menschen auf dem Schiff, sie sitzen stille und unbewegt, nur die Wellen draußen sind in steter Bewegung . . . Bei alledem ist meine eigene Person hell als Phantom auf dem Schiff. Ich bin gekleidet, wie ich es vor ein paar Monaten war und anders als ich jetzt im Konzert sitze . . . Auf einem Schiff bin ich übrigens nie gefahren, habe auch größere Wasser nie gesehen, nur Abbildungen von Dampfschiffen.

Zweiter Satz. Sofort ist Abend, beginnende Dämmerung. Ich sitze auf einer Bank, vor mir eine Wiese und ein Weg, hinter mir Gebüsch . . . Ich singe das Volkslied: Ein niedliches Mädchen, ein junges Blut usw. Ich singe es im Takt des Orchesters, aber alles nur im Phantom. Plötzlich sprengt auf dem Weg ein Reiter vorüber, ich höre das Roß schnauben. Der Reiter scheint von einer Trompete, das Schnauben von Trommeln gekommen zu sein . . .

Vierter Satz. Ich bin in einer Schlacht. Viele Soldaten, Reiterei und Infanterie, hessische Uniformen. Sie laufen durcheinander, ich höre sie schreien und schießen . . . Am Schluß taucht wieder ein Garten auf, ich gehe mit der Person X darin spazieren, ich habe eine zärtliche Stimmung usw.“

Auch in derartigen Phantomen sind die detaillierten Farbenangaben ungemein häufig. Wo die Musik Erinnerungen bestimmter Art weckt, z. B. an Bühnenbilder, oder wo der Titel des Musikstücks die Phantasie in einer ganz bestimmten Richtung einstellt, also z. B. bei einer Konzertaufführung des Feuerzaubers aus der „Walküre“ oder bei einer Vorführung der Pastoralsymphonie u. a., pflegen sich die Symptome natürlich ziemlich streng an die von vornherein vorhandenen Vorstellungen anzupassen.

Es ist ja eigentlich selbstverständlich, daß der Inhalt der Musikphantome bei jedem Individuum ein anderer ist oder wenigstens sein kann, wenn auch ein durch den Titel des Musikstücks oder durch die Beziehung zu Theatereindrücken gegebener Anhalt dessen, was der Komponist auszudrücken wünschte, die Visionen mehrerer Menschen untereinander gelegentlich sehr ähnlich zu machen vermag. Die Musik wirkt in solchen Fällen ähnlich wie gewisse narkotische Mittel, Morphinum, Opium, gelegentlich auch Nikotin und Alkohol: die Phantasietätigkeit wird mächtig angeregt und gestaltet noch halb unbewußte Gefühle und Gedanken zu lebhaften Träumen. Selbstverständlich vermag unter solchen Umständen Musik zuweilen einen rätselhaft machtvollen Einfluß auf die Schaffenstätigkeit von genügend musikalischen Dichtern auszuüben. Unter den zahlreichen Selbstbekenntnissen berühmter Dichter über die Einwirkung, die eine gute Musik auf die Tätigkeit ihrer dichterischen Phantasie ausübte, stammt wohl das bedeutsamste von dem Dramatiker Otto Ludwig, dem Dichter des „Erbförsters“. Er erzählt an einer Stelle (im Kapitel: „Das Farben- und Formenspektrum“ seines Buches „Shakespeare-Studien“, Leipzig 1874, S. 303), wie sich unter der Einwirkung von musikalischen Klängen die Fabel seiner bekanntesten Dichtungen „von selbst erfand“. Hören wir ihn selbst:

„Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin — in dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, d. h., die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts anderes als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h., eine genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und mein Interesse daran sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufge-

schriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten dennoch zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich in das einzelste zersetzten, und eine Menge Details hereinscholl in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, solange es in klarster Sinnlichkeit bestand, in jedem Augenblick und in den heikelsten Umgebungen und Beschäftigungen wie eine Mauer umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein liebend Festhalten und doch Hinausdrängen des, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich selbst geworden ist . . . Der Erbförster, die Judith und die Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor . . . Beim Anhören einer Beethovenschen Symphonie stand das Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt, noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich passiv verhielten.“

Neuerdings hat insbesondere Wehofer in einer umfassenden Arbeit sehr interessante Selbstbeobachtungen über solche Musikphantome mitgeteilt und vor allem festgestellt, daß tatsächlich jedes einzelne Instrument Einzelheiten zu dem optischen Gemälde beisteuert, das der Beobachter wahrnimmt:

„Ich ließ die Farben in vollen Fluß geraten oder die ornamentalen Bilder sich entwickeln, dann brach ich die Beobachtung plötzlich ab und ‚schaltete um‘ auf Tonperzeption. Da fand ich denn heraus, daß wirklich jedes Instrument, während es spielt, farbige Gestalten entsendet, und daß alle Farbfiguren in der Weise ihrer Bewegung sich nach dem Rhythmus richten, ihre Farben aber entsprechen dem Klange des Instruments. . . Ich habe gefunden, daß ein Klarinettenriller ein geschlängeltcs Zickzackband, ungefähr von gelblichgrüner Farbe, durch das Ornamentgewebe zeichnete; ein sanfter getragener Satz von Waldhörnern malte einen Wolkenzug aus Ultramarin in seinen weichsten Tönen hinein, und ein Flötenmotiv gab ein anmutig verschlungenes, zartes Gebilde vom milden Blau des lichten nördlichen Himmel. . . Im Höhepunkt eines wunderschönen (Mozartschen) Satzes fügte sich ein farbiges Gebilde zusammen, von einer so unerhörten Feinheit und Pracht des Details, das Ganze dabei von einem wirklich himmlischen Glanz übergossen, daß mir unwillkürlich der Ausdruck in den Sinn kam: ‚Ein esoterisches Zeichen!‘ . . . Der Eindruck dieser unvergleichlich schönen Lichtfigur wird mir niemals aus der Erinnerung schwinden, und jenen Moment, wo ich sie sah, werde ich immer zu den kostbarsten Augenblicken meines Lebens zählen.“

Daß auch hier gelegentlich „privilegierte“ Assoziationen vorkommen, ist keinen Augenblick zweifelhaft. Besonders tief wirkende Tonstücke können veranlassen, daß der Tonart, in der sie stehen, unauslöschlich ihr jeweiliger Charakter aufgeprägt wird. Die Pastoralsymphonie z. B. bedingt in vereinzeltcn Fällen, daß ihrer Tonart F-dur zeitlebens von einem Hörer ein hirtcnmäßig ländlicher Charakter oder auch eine an Wiesen erinnernde, grüne Farbe zugeschrieben wird; eine nicht ganz kleine Zahl von Klavierspielern empfindet die Tonart C-dur, die der schwarzen Tasten ganz entbehrt, als weiß; der trübe Anfangsatz der Beethovenschen „Neunten“ drückt vielleicht dem d-moll den Stempel des Grauen auf usw. Selbst wenn zufällige

Gedankenketten nur einmal mit einem Musikstück verwoben worden sind, zu dessen Inhalt sie sonst nicht die geringste Beziehung haben, können sie unlöslich damit verknüpft bleiben. Ein klassisches Beispiel dieser Art liefert Grillparzer in seiner Selbstbiographie. Als er sich mit dem Plan seiner großen „Medea“-Trilogie trug und mehr als die Hälfte bereits ausgearbeitet hatte, starb seine Mutter. Die damit verbundene schwere seelische Erschütterung, eine nachfolgende Reise nach Italien, eine Krankheit, häusliche Widerwärtigkeiten hinderten ihn dann jahrelang, die Arbeit fortzusetzen, und als er endlich daran gehen wollte, erkannte er mit Schrecken, daß er, aus Mangel an Aufzeichnungen, den gefaßten Plan ganz vergessen hatte. Er erzählt nun:

„Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suchte, stellte sich etwas Wunderbares ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonieen Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein Goldenes Vlies, und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen und war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen. . . Da ereignete es sich nun, daß, wie wir [er und Karoline Pichler] auf jene Symphonie geraten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, nun alle Gedanken daraus wieder zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spiel halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea.“

Ein noch ungleich einfacheres, man möchte sagen trivialeres, aber gerade dadurch um so beweiskräftigeres Beispiel einer derartigen habituellen Assoziation bei Musik liefert Langenbeck in einer kürzlich in der „Zeitschrift für Psychologie“ veröffentlichten Arbeit:

„Wie wirksam derartige Assoziationen sein können, wurde mir klar, als ich nach einem Umzuge zufällig ein Klavierstück, das ich seit früher Jugendzeit nicht mehr in der Hand gehabt hatte, auffand und nach etwa 15jähriger Pause wieder spielte. Plötzlich, mitten im Stück, hörte ich geradezu ganz nebensächliche Bemerkungen von damaligen Mitschülern, an die ich beim Üben zurzeit gedacht hatte und die später vollständig in Vergessenheit geraten waren.“

Ich möchte glauben, daß gar mancher, der beim Musikhören oder Selbstmusizieren seine Gedankengänge kontrolliert, zuweilen die frappierendsten Assoziationen entdecken wird, deren Deutung zuweilen erst nach längerem Nachgrübeln möglich ist. An mir selbst habe ich oft selbst solche Wahrnehmungen gemacht. Am 11. Mai 1907 spielte ich z. B. das wundervolle D-dur Thema aus dem ersten Satz der Tschaikowsky'schen pathetischen Symphonie und sah dabei Werestschagin'sche Gemälde vom Winterfeldzug 1812 vor mir, die ich nur einmal neun Jahre zuvor, am 6. Februar 1898, gesehen hatte. — Grund: Tschaikowsky wie Werestschagin waren Russen! Am selben Tage erblickte ich, als ich das Studentenlied „Die ganze Weltgeschichte“ spielte, eine Spreewaldlandschaft vor mir. Es dauerte lange,

bis ich den Grund dieser Assoziation entdeckte: ich hatte das betreffende Lied neun Jahre vorher, am 26. Juni 1898, auf einer Studentenkneipe zuletzt mitgesungen, unmittelbar vor dem Antritt meiner ersten Fahrt in den Spreewald. Beispiele dieser Art ließen sich häufen; die mitgeteilten aber werden genügen, um zu beweisen, wie leicht gerade musikalische Eindrücke die Phantasie und das unterbewußte Traumleben anregen und das Spiel der Assoziationen in Gang setzen.

Das ganze Problem würde nicht vollständig zu übersehen sein, wenn man nicht daran dächte, daß die betreffenden Synästhesien keineswegs immer der Gesichtssphäre anzugehören brauchen. Es kann auch der umgekehrte Prozeß stattfinden, daß ein Gesichtseindruck akustische Assoziationen hervorruft. Besonders bezeichnend hierfür ist eine schon 1873 von Nußbaumer mitgeteilte Bemerkung seines Bruders Johann, der ein Uhrmacher in Vicenza war:

„Wenn ich ein Maler und Tonkünstler wäre, so würde ich Farben malen können, genau für alle verschiedenen Töne, und Töne finden für alle Farben, alle möglichen Mißtöne inbegriffen.“

Hierher gehört auch eine über Carl Maria v. Weber mitgeteilte Anekdote, die wir seinem Freunde Roth verdanken. Dieser berichtet, wie Weber den Einfall zum Marsch aus „Oberon“ fand:

„Als wir in den Garten des Linkschen Bades kamen, war er schon, des Regens wegen, von Gästen verlassen, und die Kellner hatten Tische und Stühle, mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so daß es wunderbar genug aussah. Beim Anblicke dieser in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von langen und geraden, in die Höhe stehenden Tisch- und Stuhlbeinen, blieb der Herr Kapellmeister plötzlich stehen, lehnte sich rückwärts auf den Stock und sagte: ‚Sehen Sie mal, Roth, sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter! Was sind das für Trompetenstöße? Das kann ich brauchen!‘“

Hierher gehört auch das von Mendoza und Wehofer erwähnte „Tonsehen“, das einem von Mendoza beobachteten Abbé eigentümlich war: Objekte von trüber, dunkler Farbe schienen ihm den Laut U von sich zu geben usw.

Noch origineller ist eine Äußerung Goethes, die die Allgemeingültigkeit der Synästhesien für alle Sinnessphären ins rechte Licht setzt und den ganz eigenartigen Versuch macht, Farbenempfindungen in die Sprache des Geschmacks zu übersetzen. Goethe sagt nämlich („Sprüche in Prosa“ No. 988 und 989):

„Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde dadurch nur noch mehr betätigt. Auch zu schmecken ist sie: Blau wird alkalisch, Gelbrot sauer schmecken.“

Daß auch umgekehrt die Geschmacks mit Farben verglichen werden können, war schon Aristoteles bekannt („Über die Sinne“, 4. Kap.). Nach Bleuler entsprechen dabei in der Regel den Begriffen „salzig“ und „süß“ helle, dem Begriff „bitter“ „fast stets“ dunkelbraune bis schwarze Farben.

Am umfassendsten betont aber wohl der geistvolle E. T. A. Hoffmann die enge Verwandtschaft der verschiedenartigen Sinneseindrücke („Höchst zerstreute Gedanken über Musik“ in den Gesamm. Werken Bd. I, S. 46):

„Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzert vereinigen müßten. — Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.“

Der häufige Einfluß guter Musik auf das dichterische Schaffen hängt mit diesen „Mitempfindungen“ eng zusammen. Hierhergehörige Bekenntnisse von großen Dichtern finden sich auffallend häufig. So sagt Alfieri einmal:

„Ich finde immer, daß mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und unermesslich angeregt werden als durch Töne; überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfaltigere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören der Musik oder wenige Stunden nachher von mir aufgefaßt worden.“

Eine ähnlich weitgehende Einwirkung der Musik auf das dichterische, insbesondere das dramatische Schaffen, ist von vielen unserer größten Dichter bekannt, so von Schiller, der selbst erklärte, einem dichterischen Schaffen gehe stets eine „musikalische Gemütsstimmung“ voraus, so von Hebbel, von dem sein Freund Kuh erzählt: „Das entstehende Gedicht kam ihm immer mit einer Melodie“, so von Heinrich v. Kleist, der selbst bekanntlich hochmusikalisch war, und der einst den Ausspruch tat: „Ich habe von meiner frühesten Jugend an alles allgemein, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind!“ — so von noch gar manchen anderen. Näheres hierüber bringt die kleine Studie: „Aus der Werkstatt des dramatischen Genies“ von S. Rahmer (Berlin, G. Reimer), der daraufhin sogar einen gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen musikalischem Eindruck und poetischem Schaffen konstruieren will.

Jedenfalls scheint so viel festzustehen, daß gute Musik im musikalischen Menschen die Phantasietätigkeit und das Traumleben mächtig beeinflußt. Die Musikphantome, denen bisher noch nicht genügend viel Aufmerksamkeit geschenkt ist, sind ein vortrefflicher Beweis dafür, und sie können für den Dichter geradezu zur Inspiration werden.

Schließlich sei bemerkt, daß das Bedürfnis, irgend welche Erlebnisse des Alltags sich ins Musikalische zu übersetzen, also der umgekehrte geistige Prozeß, eine gewisse bescheidene Verwandtschaft mit den Musikphantomen aufweist. Bei Musikern ist der Trieb, starke Natureindrücke

musikalisch wiederzugeben, natürlich weit verbreitet — als Beispiel sei etwa an Mendelssohns „Fingalshöhle“- und „Hebriden“-Ouvertüre erinnert! Doch auch bei anderen Personen, musikalischen Laien, zeigt sich ähnliches hier und da. Ich erinnere mich, daß ein besonders schöner Sonnenaufgang auf Arkona am 26. Mai 1896 in mir die Empfindung des c-moll wachrief. Und als klassischer Kronzeuge hierfür sei Fürst Bismarck zitiert, der 1847 nach seiner Verlobung der fernen Braut die wundervollen, eines Dichters würdigen Worte schrieb:

„Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte jetzt den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, Du spieltest C-dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürrn Zweige der Linden heult, und d-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen.“

Das ganze Gebiet des Farbenhörens oder Musiksehens ist noch in vielen Richtungen gründlicherer Erforschung zugänglich. Etwa hierher gehöriges Beobachtungsmaterial von besonderem psychologischen Interesse würde ich jederzeit mit Dank begrüßen.

DER GEWALTIGE PAUSENTAKT IN BEETHOVENS FÜNFTER

VON FELIX WEINGARTNER IN WIEN

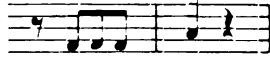
Herr Professor Theodor Müller-Reuter in Krefeld hat eine verdienstvolle Tat vollbracht, für die ihm jeder danken muß, der es mit Beethoven ernst meint. Er hat nämlich klipp und klar den Beweis erbracht, daß die mitunter angezweifelte fünftaktige Periode im ersten Satz der Fünften Symphonie und der vorhergehende, so ungeheuer wichtige und wirkungsvolle Pausentakt (der 121. nach der Oboekadenz) unzweifelhaft von Beethoven herrühren, also echt sind. (Vgl. 2. Januarheft 1914, S. 86 ff.)

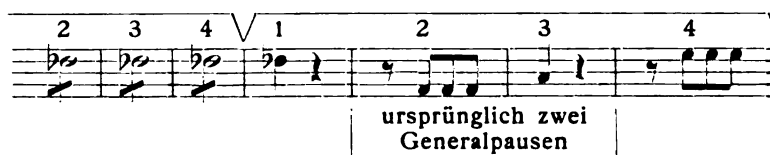
Es hätte zwar eines solchen Beweises nicht bedurft, da ein Zweifel über die Fassung dieser Stelle wohl nie aufgetaucht wäre, wenn nicht ein Herr L. Bischoff, Herausgeber der „Rheinischen Musikzeitung“, im Jahre 1852 sein quadratisches Musikempfinden durch die plötzliche Fünftaktigkeit verletzt gefühlt und diesem Mißbehagen bedauerlicherweise Ausdruck gegeben hätte. Wie leider oft im Leben unbedeutende Ursachen verhängnisvolle Wirkungen hervorrufen, so hat auch das talentlose Bedenken des verflorenen Herrn Bischoff die Folge gehabt, daß bis heute mancher Musiker lieber ihm glaubt als dem ewigen Beethoven.

So ist es denn nur freudig zu begrüßen, daß Herr Professor Müller-Reuter ruhig und sachlich an der Hand der Urschrift diese Angelegenheit beleuchtet hat.

Er stellt zunächst einwandfrei fest, daß die ursprüngliche Fassung so lautete:



und daß die kleine, aber bedeutungsvolle Phrase  von Beethoven offenbar im Verlaufe der Arbeit eingeschoben worden ist. Ein Blick auf die Partitur lehrt nun mit unwiderleglicher Deutlichkeit, daß er nicht nur diese Phrase, sondern einen ganzen Takt eingeschoben hat, und daß er dies mit vollem Bewußtsein getan hat. Man sehe die faksimilierte Beilage A in Heft 8, Jahrgang XIII der „Musik“ genau an. Hätte Beethoven auf den Pausentakt verzichtet, also nur die zitierte zweitaktige Phrase einschieben wollen, so hätte er ohne die geringste Korrektur die zwei vorhandenen Pausentakte mit dieser Phrase ausfüllen können; die betreffende Seite hätte dann folgende Disposition erhalten:



Er unterzog sich aber der umständlichen Mühe, den vierten Takt der betreffenden Seite in zwei Takte zu teilen, was gar keinen Sinn gehabt hätte, wenn er die Anzahl der Takte belassen wollte. Er denkt auch nicht im entferntesten daran, den bisher sechsten, nunmehr siebenten Takt, eben die Generalpause, auszumerzen. Im Gegenteil, dieser Generalpausentakt steht so breit, so deutlich, so handgreiflich vor uns, daß die Vermutung nicht von der Hand zu weisen ist, Beethoven habe die gerade im vierten Takt recht mühevoll Zweiteilung nur deshalb unternommen, um dem Generalpausentakt auch seine volle graphische Bedeutung belassen zu können. Er wollte einen Takt mehr haben, aus Gründen, die man entweder versteht oder nicht versteht, denen man sich aber nicht widersetzen darf, da das Original hier nicht den geringsten Zweifel zuläßt. Den Takt der Generalpause aber etwa mit Pausenzeichen auszufüllen, war absolut überflüssig, da Beethoven diese Pausenzeichen, wenn ein Instrument einen ganzen Takt pausiert, überhaupt nicht hinschreibt. Es ist somit nicht einzusehen, warum Professor Müller-Reuter das Fehlen dieser Pausenzeichen gerade in diesem einen Takt so überaus energisch hervorhebt.

Die Partitur wurde von fünf zu fünf Takten mit laufenden Nummern versehen und der Pausentakt einbezogen. Die Symphonie wurde gedruckt und aufgeführt, stets mit diesem Pausentakt. Man müßte ja Beethoven einer geradezu sträflichen Nachlässigkeit zeihen, wollte man annehmen, daß er einen so wichtigen Fehler stets hätte durchgehen lassen. Endlich macht er am 21. August 1810 brieflich seinen Verleger auf einen Fehler (vielleicht auch eine nachträgliche Änderung) im Scherzo derselben Symphonie aufmerksam, erwähnt aber mit keiner Silbe dieses Pausentaktes.

Mehr Beweise für Echtheit dieses Taktes gibt es nicht, soweit diese Echtheit nicht bereits durch die musikalische Gewalt gerade dieser atemberaubenden Pause bewiesen ist. Alle diese Beweise führt Professor Müller-Reuter mit dankenswerter Deutlichkeit an — und kommt dennoch zum Schluß, daß nach seiner Ansicht dieser Pausentakt — — — wegzulassen sei.

Es kommt aber hier glücklicherweise nicht auf die persönliche Meinung, weder des Herrn Professor Müller-Reuter noch sonst irgendwessen, sondern auf die unwiderlegliche Tatsache des deutlichen Willens Beethovens an, um dessen Klarlegung sich Herr Professor Müller-Reuter, trotz seiner gegen-
teiligen Überzeugung, ein nicht zu unterschätzendes Verdienst gegenüber dem weiland Bischoffschen Dilettantismus erworben hat.

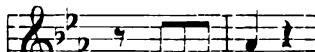
DER PAUSENTAKT IN BEETHOVENS FÜNFTER

EIN BEITRAG ZUR AUFKLÄRUNG
VON EMIL LIEPE IN BERLIN

In dankenswerter Weise hat Müller-Reuter in No. VI seiner „Beethoveniana“ den Fall dieses dreisten Parasiten zur Sprache gebracht. Er kommt dabei am Schluß zu dem Resümee:

„Ganz entschieden ist ein Takt zu beseitigen; entweder der Pausentakt oder einer von den Takten der darauffolgenden fünftaktigen Periode (Tutti auf fis, a, c, es). Welcher von beiden zu streichen ist, ist schwer zu entscheiden; auf keinen Fall aber darf man einen von den Tuttitakten streichen.“

Das heißt nach Adam Riese: „Der Pausentakt muß raus!“

In geschickter Weise hat Müller-Reuter zu Anfang aus dem Äußeren des Originalmanuskriptes der Partitur nachgewiesen, wie die Urfassung der Stelle war, und daß das kleine Motiv  erst

später von Beethoven hineingeschoben worden ist. Er glaubt damit und aus dem Umstand, daß der sogenannte Pausentakt tatsächlich nur ein ganz leerer Takt in der Partitur ist, dem alle Pausenzeichen fehlen, — folgern zu sollen, daß dieser Takt zu Unrecht in dem Werke steht. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Er hat damit den klaren Beweis geliefert, daß der Pausentakt von Beethoven ausdrücklich gewollt ist.

Die Urfassung der Stelle ist nämlich nach Müller-Reuter folgende (ich gestatte mir dabei, den Anfang der 1. Periode phraseologisch richtig zu notieren):



usw.

Nach dem 5. Takt schob Beethoven später die zweitaktige Phrase



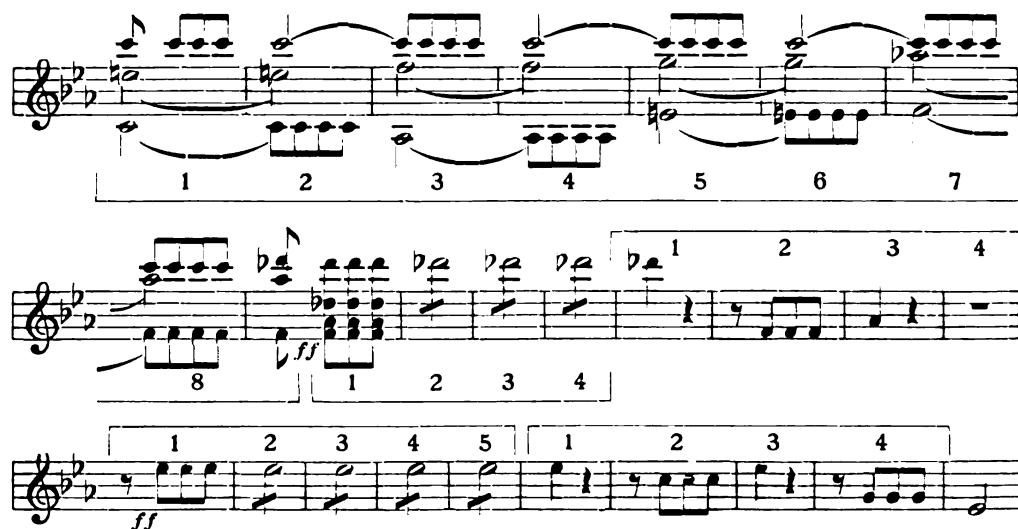
ein. Hierfür standen ihm in der Partitur die zwei


leeren Takte (Takt 2 und 3 der 2. Periode), die er tatsächlich offen gelassen hatte, zur Verfügung, und er hätte das Motiv ohne weiteres in sie hineinschreiben können. Wenn er das aber nicht getan hat, sondern ausdrücklich den 5. Takt der Partiturseite durch einen nachträglichen Taktstrich halbiert

hat und die zweite Hälfte des ursprünglichen 5. Taktes (die Viertelpausen in den 1. und 2. Violinen, Bratschen, Flöten und Bässen) ausgestrichen hat, um sie mehr nach links in den jetzt schmäleren 5. Takt hineinzu-schreiben, so hat er das eben nur getan, um den zweiten der beiden früheren Pausentakte noch zu erhalten und vor dem Eintritt des neuen *ff*-Rufs noch einen Takt Pause zu haben. Hierüber ist wohl jeder Disput überflüssig!

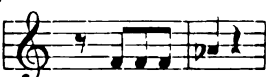
Damit erhält nun der Anfang des letzten Tutti 

nicht Auftaktscharakter, sondern die Bedeutung eines Niedertakts, und damit ist die Symmetrie der ganzen Stelle gerettet. Es ist nämlich doch wohl klar, daß die beiden Tuttistellen, die in Des (Sext-Akkord auf f) und die als verm. Sept.-Akkorde fis, a, c, es, miteinander korrespondieren. Sie beide korrespondieren aber wiederum mit der vorangehenden 8taktigen Periode, die in C-dur beginnt:



An diesen beiden Stellen aber, wie überhaupt fast überall im ganzen 1. Satz der Symphonie, hat die Dreiachtelfigur  die Bedeutung eines Niedertaktes, das heißt sie steht nicht im Schlußtakt der vorangehenden, sondern im 1. Takt der neuen Periode.

In der Urfassung der Stelle (mit den 2 Pausentakten) hätte das Motiv allerdings Auftaktscharakter gehabt. Ist es nicht aber recht gut möglich, daß Beethoven dies unmittelbar nach der Niederschrift bemerkt hätte und, da ihm 3 Takte Pause als eine zu große Lücke erschienen, nur um den Anfang des 2. Tutti an die richtige Stelle der Periode zu setzen, das kleine

Motiv  einschob, wobei er dann eben nur einen Takt Pause nötig hatte? Daß also diese kleine Phrase nicht nur mit Rücksicht

auf das spätere c c c es entstand, sondern gar vielleicht letzteres erst als Folge des ersteren hingesetzt wurde? Widersprechen würde dieser Annahme nichts.

Der Umstand aber, daß der sogenannte Pausentakt in Beethovens Partitur ein gänzlich leerer Takt ist, dürfte nicht von Belang sein. So etwas kommt im Eifer des Niederschreibens nur zu leicht vor. Wie aber dem Meister, der ja — nach Müller-Reuter — beim Instrumentieren noch komponierte, die Feder hingestürzt ist, das sieht man doch wahrlich an der Schrift. Was übrigens die Zahlen betrifft, mit denen die Takte der Partitur in Gruppen von je fünf ausgezählt sind, so bin auch ich der Ansicht, daß sie einen Beweis nicht liefern, weder nach der einen, noch nach der andern Richtung hin, zumal es ja auch ganz unzweifelhaft ist, daß sie nicht von Beethovens Hand, sondern wahrscheinlich von einem späteren Kopisten herrühren. Wer des Meisters kraftvoll-knorrige Handschrift kennt, wird ihm schwerlich, auch ohne graphologische Vorbildung, diese zierlichen kleinen Zahlen zuschreiben.

Wenn also hier ein Takt raus soll, so ist es nicht der Pausentakt, sondern einer aus der fünftaktigen Periode. Auch hierfür fände sich leicht eine Erklärung. Warum hat denn Müller-Reuter, der die erste der beiden photographierten Partiturseiten so erfolgreich studiert hat, nicht auch die zweite hier in Betracht gezogen? Er würde dann bemerkt haben, daß zwischen dem 1. und 2. Takt dieser fünftaktigen Periode die Seitengrenze liegt. Nach dem 1. Takt der Periode also begann Beethoven eine neue Partiturseite. Wer aber eine Partiturseite fertig geschrieben hat, der nimmt das Löschblatt und trocknet die Tinte. Auch vergeht wohl immer noch etwas Zeit, ehe man weiter schreiben kann, sei es durch Vorziehen von Taktstrichen, sei es durch Hinschreiben der Versetzungszeichen oder Schlüssel, und wenn dann einer beim Beginn der neuen Seite von einer Anzahl ganz gleicher Takte versehentlich einen zuviel hinschrieb, so wäre das gewiß begreiflich und entschuldbar. So also wäre es zu erklären, wenn Beethoven hier wirklich ein Versehen begangen hätte. Nichts aber zwingt uns, wirklich anzunehmen, daß ein lapsus des Meisters vorliegt. Ist denn eine fünftaktige Periode so etwas Ungeheuerliches? Ist sie nicht nahezu dasselbe wie überhaupt der $\frac{5}{4}$ Takt? Namentlich hier, wo jeder Takt nur einen Schlag zählt? Warum soll denn Beethoven hier nicht absichtlich, als letzte, erschütternd niederschmetternde Steigerung — wie Weingartner schreibt — diese Periode zu einer fünftaktigen ausgedehnt haben, als Schlußklimax einer planvoll angelegten Steigerung, der, als unfehlbarer technischer Kunstgriff, eine Atempause der Sammlung und Vorbereitung vorangeht? Ist es nicht bekannt, daß in der Kunst gerade solche kleine Unregelmäßigkeiten oder geradezu Unkorrektheiten von höchster, charakteristischer Wirkung sind, daß sie bewußt angewandt wurden, nicht nur in

der Musik, sondern auch in der Dichtung, von Äschylus bis Richard Wagner? Ich erinnere nur an die wundervolle sprachliche kleine Unkorrektheit im „Lohengrin“ bei der Stelle: „Mein' zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'.“ Wie nüchtern macht sich dagegen das wohlfrisierte „mir zürnt der Gral“!

Und nun: Beethoven schrieb am 21. August 1810 an Breitkopfs und machte auf zwei Takte im Scherzo aufmerksam, die sich dort unberechtigtweise eingeschlichen hatten. Und dieser selbe Beethoven sollte nicht einen Pausentakt im 1. Satze desselben Werkes bemerkt haben, der an der von ihm nachträglich korrigierten Stelle versehentlich stehengeblieben war? Das glaube, wer will!

Nein! So, wie die Stelle jetzt in den Partituren steht, mit Pausentakt und mit fünftaktiger Periode, so ist sie zweifellos Beethovens Geist entsprungen.

Felix Weingartner aber, der „so temperamentvoll darüber schrieb“, war in diesem Fall gewiß „seiner Sache ganz sicher“. Hatte er sie sich auch vielleicht noch nicht mathematisch ausgerechnet, er folgte doch der inneren Stimme seines Kunstgefühls, und die ist für manchen ein sicherer Führer.

EIN KLEINER IRRTUM

VON FRITZ F. STEFFIN IN BERLIN

Die in dem 1. Januarheft 1914 dieser Zeitschrift als „Beethoveniana“ erschienenen kritischen Betrachtungen des Herrn Prof. Theodor Müller-Reuter enthalten eine Behauptung, die nicht unwidersprochen bleiben darf. In seinen spekulativen Ausführungen über die Richtigkeit der biographischen Notiz Wegelers betreffs der ersten Probe des C-dur Konzertes gelangt er zu Resultaten, die nicht als feststehend hingenommen werden können.

Zur Untersuchung ist es nötig, uns den strittigen Fall in Kürze zu vergegenwärtigen.

Wegelers Notiz lautet:

„Hier sei mir noch eine Abschweifung erlaubt. Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethovens Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blaseinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“

Dazu schreibt Herr Prof. Müller-Reuter:

„Die Biographen haben aber völlig übersehen, daß die Wegelersche Darstellung musikalisch überhaupt unmöglich ist.

Stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief, dann genügte zur Herbeiführung der Übereinstimmung entweder,

a) daß Beethoven in Cis spielte und die Instrumente wie geschrieben in C-dur — dann hatte man das Konzert in C-dur,

oder,

b) daß die Instrumente einen halben Ton tiefer stimmten, und Beethoven seinen Part in dem einen halben Ton zu tief stehenden C-dur spielte, dann hatte man das Konzert in H-dur.

Stimmten aber die Instrumente von a nach b, also einen halben Ton höher, und spielte Beethoven auch einen halben Ton höher, also in Cis anstatt C, so war doch die Differenz eines halben Tones zwischen Instrumenten und Klavier immer noch vorhanden. Über die Tatsachen der Probe und der Unstimmigkeit hat sich Wegeler gewiß nicht geirrt, aber wie die letztere beseitigt wurde und um welches Konzert es sich gehandelt hat, darüber versagten außer seinem Gedächtnisse auch die musikalischen Kenntnisse.“

Zugegeben, daß die Aufzeichnungen Wegelers auch an anderen Stellen nicht unbedingt zuverlässig sind (z. B. die Zeitangaben über die Entstehung der Beethovenschen Streichquartette), so erscheint die hier angegriffene Notiz bei näherer Prüfung doch glaubwürdig. Der Irrtum des Herrn Prof. Müller-Reuter liegt in seinem Satze: „Stimmten aber die Instrumente von a nach b . . .“ Die Parallelstelle bei Wegeler lautet: „statt nach a nach b stimmen . . .“ Das ist ganz etwas anderes. Da das Klavier einen halben Ton zu tief stand, mußte Beethoven zum Einstimmen die Taste b an Stelle der Taste a anschlagen, damit das wirkliche a, das Kammer-a,

ertönen konnte, nach dem die Instrumente gebaut sind. Ebenso nun, wie er den Ton a auf dem Klavier mit der Taste b, also auf der Klaviatur einen halben Ton höher, angegeben hatte, ebenso mußte er auch (um mich recht genau auszudrücken) alle Töne des Konzertes eine halbe Stufe höher anschlagen, d. h. also „aus Cis spielen“. Das wäre alles genau nach Wegelers Bericht: „Beethoven ließ auf der Stelle diese [die Blasinstrumente] und so auch die übrigen statt nach a nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“ Übrigens ist Herr Prof. Müller-Reuter selbst auf diese Darstellung gekommen (siehe oben unter a), nur hinderte ihn die Verwechslung der Wörtchen „statt nach“ mit „von“ an der sinn-gemäßen Deutung des Vorgangs. Wenn er an einer Stelle Wegelers musikalische Kenntnisse anzweifelt und ihm andererseits zutraut, er habe Beethoven in C-dur spielen sehen, so ist das wohl nicht ganz klar bei einem modulierenden Stücke. Aber auch davon abgesehen, glaube ich, daß die Transposition Beethoven als Komponisten „rein klaviertechnisch keine besonderen Schwierigkeiten“ machte bei seiner großartigen Kunst der Improvisation. Das werden ihm tüchtige Musiker wohl nachmachen können bei der relativ einfachen Struktur des Konzertes. Vielleicht hat er auch nur etwas genauer markiert, was ich jedoch nicht einmal glaube. Für einen Laien wie Wegeler war das jedoch etwas sehr Erstaunliches und äußerst Bemerkenswertes, und ich bin sicher, daß er in seinem Leben außer an jenem Tage noch öfter mit Musikern darüber gesprochen haben wird, so daß er als gebildeter Mensch auch ohne große musikalische Kenntnisse imstande gewesen ist, sich in den Sachverhalt hineinzusetzen. Und nun zum Schluß. Wie denkt sich Herr Prof. Müller-Reuter das Hinaufstimmen der Holzblasinstrumente? Wozu hätten wir A- und B-Klarinetten? Wenn es sich um einige Schwingungen handelte, dann ginge es wohl an, aber gleich um einen halben Ton! Beethoven war doch kein musikalischer Futurist, oder sind unsere Ohren um so viel feiner geworden?

ZUR ERSTEN PROBE DES BEETHOVENSCHEN C-DUR KONZERTES

VON ARTHUR RYDIN IN GEFLE (SCHWEDEN)

Im 1. Januarheft 1914 der Zeitschrift „Die Musik“ ist ein sehr interessanter Aufsatz „Beethoveniana“ von Prof. Theodor Müller-Reuter zu lesen. Im dritten Abschnitt dieses Aufsatzes (Zum ersten und zweiten Klavier-Konzert) zitiert der Verfasser eine Stelle aus den biographischen Notizen von Wegeler über die in Beethovens Zimmer stattgefundene erste Probe des C-dur Konzerts und behauptet, die Wegelersche Darstellung wäre musikalisch überhaupt unmöglich, was die Biographen völlig übersehen hätten.

Es ist doch die Frage, ob wirklich Wegelers Darstellung musikalisch unmöglich erscheint. Ich lasse hier die etwaigen übrigen Gründe, warum Wegelers Erzählung sich nicht auf das C-dur Konzert beziehen könnte, völlig beiseite. Ich kann nur nicht finden, daß die Wegelersche Darstellung musikalisch unmöglich ist oder daß der Verfasser der „Beethoveniana“ den Beweis dafür erbracht hat.

Wegeler schreibt:

„Bei der ersten Probe . . . stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen, statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.“

Versuchen wir uns nun vorzustellen, wie die Probe von statten gegangen ist. Zuerst soll gestimmt werden, und zwar natürlich nach dem Klavier. Der Pianist schlägt A an. Dann ergibt sich, daß das Klavier viel zu tief steht, sogar um einen halben Ton. Gut, sagt der Pianist, dann stimmen wir nach B, n. b. des Klaviers, er schlägt B auf dem Klavier an und sagt: so klingt das A. Die Bläser richten ihre Instrumente danach und die Streicher stimmen die A-Saiten nach dem B des Klaviers. Die Probe beginnt, wobei der Pianist seine Partie in Cis spielt. Auf diese Weise wird doch das Konzert richtig in C-dur gespielt, ohne daß die Bläser die Stimmung ihrer Instrumente zu verändern brauchten.

Man wird leicht finden, daß alles darauf beruht, wie man die Worte Wegelers „Beethoven ließ statt nach a, nach b stimmen“ versteht. Der Verfasser hat sie so verstanden, als sollten die Musiker ihre Instrumente nach wirklichem B stimmen oder, wie man wohl dann sagen müßte, in B. Mit dieser Auffassung wäre Wegelers Darstellung ohne Zweifel musikalisch unmöglich. Ich weiß aber nicht, wie z. B. Flöte und Oboe einen halben Ton höher hätten stimmen können. Das würde eine technische Vollendung der Instrumente voraussetzen, die noch heute nicht vorhanden ist. Konnten die Bläser nicht einen halben Ton tiefer stimmen, wodurch Übereinstimmung mit dem Klavier erreicht worden wäre, so konnten

sie wohl noch viel weniger einen halben Ton höher stimmen. Mir kommt es viel natürlicher vor, daß Wegeler gemeint hat, die Instrumente sollten nach B des Klaviers stimmen, als ob das A wäre. Mit „stimmen“ wäre demnach in Beziehung auf die Bläser nur gemeint, daß sie durch Ziehen oder Embouchure sich so einrichten sollten, daß alles richtig mit dem Klavier ginge.

Müller-Reuter hat sich eine andere Meinung gebildet, die darauf hinausläuft, es sei nicht das C-dur Konzert, sondern das B-dur Konzert geprobt worden, und er zeigt, wie demnach der Vorfall abgelaufen sei. Gegen seine Erörterungen spricht schon die oben berührte Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, die Blasinstrumente einen halben Ton höher zu stimmen. Weiter auch der Umstand, daß diese Maßregeln doch nicht die rechte Tonart des Konzerts herbeigeführt hätten. Und schließlich — wenn es sich wirklich um das B-dur Konzert handelte und Beethoven selbst die Solostimme transponierte —, so läge es doch viel näher, daß er seine Stimme in H-dur gespielt hätte. Erstens wäre dadurch die rechte Tonart bewährt, und zweitens hätte der Solist durch das gleiche Notenbild der Tonarten B und H leichter die Solostimme transponieren können.

Der Verfasser sagt: Wegeler sah ihn C-dur spielen und kam infolgedessen zu der Annahme, daß das C-dur Konzert probiert worden sei. Das scheint auch nicht wahrscheinlich. Was dem an „musikalischen Kenntnissen“ mangelnden Wegeler am meisten aufgefallen ist, war wohl die Tatsache, daß sein Jugendfreund Beethoven so geschickt war, daß er ein Stück in C ohne weiteres in Cis spielen konnte. Außerdem war ja Wegeler anwesend und hat ganz natürlich die Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Spielen der Solostimme zugewandt.

Ich finde also die Erklärung Müller-Reuters gar nicht „verblüffend einfach“, sondern recht gekünstelt, und kann in ihr gar keine Bestätigung dafür erblicken, daß es sich bei der erörterten Probe wirklich um das B-dur Konzert gehandelt hat.

MODERNES GITARRESPIEL

VON DR. JOSEF BAUER IN MÜNCHEN

Man könnte es eine Laune der Geschichte nennen, daß die Wiedergeburt der Gitarre gerade 100 Jahre nach ihrer größten Blütezeit stattfand. Als zur Zeit des Wiener Kongresses der Gitarrevirtuose Mauro Giuliani in Wien mit dem trefflichen Violinisten Mayseder und dem Klaviermeister Hummel zusammen die berühmten Dukatenkonzerte gab und ein Parterre von Fürstlichkeiten keineswegs zu den Seltenheiten gehörte, spielte die Gitarre als Konzertinstrument noch eine große Rolle. In fast allen Ländern gab es Virtuosen, die ähnlich den heutigen Meistern der Geige oder des Flügels von Land zu Land ihre Konzerte gaben und als europäische Berühmtheiten zählten, so gut wie irgend andere Künstler. Aber auch im Leben des Volkes der vielgerühmten Biedermeierzeit wurde die Gitarre hochgehalten. Unzählige Dilettanten erfreuten sich an ihren Klängen, und die kolossale Gitarreliteratur jener Zeit spricht mehr als alles andere für ihre damalige Beliebtheit und Bedeutung. Das dauerte in die sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein, bis das immer mehr sich ausbreitende Klavier mit seiner überlegenen Verwendbarkeit der Gitarre nahezu den endgültigen Todesstoß versetzte. Fünfzig Jahre lang fristete sie dann wenigstens bei uns Deutschen ein armseliges Leben. Sie galt gerade noch geeignet zur Begleitung von Schnaderhüpfern und Couplets, und wenn auch noch einige Leute existierten, die Zeugen und Teilnehmer der alten Blütezeit waren und ein respektables Können ihr Eigen nannten, in musikalischen Kreisen hatte das Instrument sein ganzes Ansehen verloren. Seit der Gründung der „Gitarristischen Vereinigung“ (damals noch „Internationaler Gitarristen-Verband“) machte sich allmählich eine Wendung zum Besseren bemerkbar, und zwar nach zwei Richtungen. Fand das Lied zur Gitarre und nahe verwandten Laute in dem Königlich Bayerischen Kammervirtuosen Heinrich Scherrer einen erfolgreichen Reformator, dem das Wiederaufleben des Volksliedes in unseren Tagen zum großen Teil zu verdanken ist, so gab es auch eine kleine Anzahl von begeisterten Anhängern des Solospiels zur Gitarre. Wir erinnern uns mit Vergnügen der Zeit, da die Meinungen oft heftig aufeinander platzten und in heiligem Eifer bis zur Siedehitze gestritten wurde, ob die Gitarre Begleit- oder Soloinstrument sei. Trösteten wir uns, — den berufenen Musikreferenten ging es nicht anders. Nur sprachen sie fast ausnahmslos der Gitarre als Soloinstrument jede Berechtigung im Konzertsale ab, sie ließen das Instrument höchstens als zur Hausmusik geeignet gelten, und selbst Leistungen wie die unseres Altmeisters Otto Hammerer-Augsburg, der sozusagen die letzte Säule des Gitarresolospiels in Deutschland war und in seiner Glanzzeit noch in

Mannheim unter Vinzenz Lachner mit dem dortigen Hoforchester konzertiert hatte, fand nicht die gebührende Anerkennung der Öffentlichkeit, als er beim Gitarristentag 1902 in München mit Begleitung eines kleinen Orchesters ein Gitarrekonzert des ehemaligen Domkapellmeisters Friedrich Brand-Würzburg zur Aufführung brachte. Die Leistung in allen Ehren — so hieß es stets —, aber die Gitarre ist kein Konzertinstrument. Die stetig wachsende Ausdehnung der „Gitarristischen Vereinigung“ brachte jedoch neben der Bekanntschaft mit der alten Virtuosenliteratur auch die mit lebenden Meistern des Instruments. Das Urteil der Fachleute schlug um, als Luigi Mozzani 1906 zum erstenmal in München konzertierte. Alles, was wir bis dahin gehört hatten, war mit der Leistung dieses Meisters, der sich der einfachen sechssaitigen Gitarre ohne Kontrabässe bediente, nicht zu vergleichen. Er übte einen entscheidenden Einfluß aus auf alle, die auf der Gitarre höhere Ziele erstrebten, und seine Art fand vielfach eifrige und erfolgreiche Anhänger. Besonders war es sein Nagelanschlag, der für die virtuose Technik als das alleinige Evangelium erschien, seine großartige Barrée-Technik, und speziell noch sein Tremolo der rechten Hand über drei Saiten, eine verblüffende, äußerst effektvolle Nachahmung des Mandolinenklangs, charakteristisch für den Italiener, dessen Nationalinstrument ja die Mandoline ist. Mozzani erweckte in den verschiedensten Städten, meist mit Zweigvereinen der „Gitarristischen Vereinigung“, so in Augsburg, Nürnberg, Hannover, begeisterten Beifall der Gitarre-Freunde und eroberte sogar die ernste Fachkritik. Sie hörte eben zum ersten Male, was ein vollendeter Meister aus dem einfachen Instrumente hervorzubringen imstande ist. Mozzani lebt heute in Cento bei Ferrara. Er ist hauptsächlich jetzt mit dem Bau von Gitarren beschäftigt und hat auch in dieser Hinsicht wertvolle Anregungen gegeben, und auch durch Münchener Herren empfangen. — Welch eine Wandlung in wenigen Jahren! Vergleichen wir nur heute die Kritiken der bedeutendsten Münchener Blätter über das am 10. November 1913 stattgehabte Gitarrekonzert von Prof. Miguel Llobet-Paris mit dem, was zehn Jahre früher geschrieben wurde! Llobet ist nun allerdings ein Phänomen, das nur erklärt werden kann, wenn sein Werdegang in Betracht gezogen wird. Spanien — Llobet stammt aus Barcelona (geb. 1878) — ist das Land der Gitarre und hat von jeher das Gitarrespiel als eine nationale Kunst gepflegt. Große Meister, wie Aguado, der Gitarreklassiker Ferdinand Sor, um die bekanntesten zu nennen, waren seine Söhne und durch sie und ihre Schüler wurde die Technik stets erhalten. Ein neuerer Meister der Gitarre in Spanien, Francesco Tarrega, vor wenigen Jahren gestorben, war Llobets Lehrer. Tarrega war — nach Schilderungen Llobets — ein Pfadfinder auf der Gitarre. Nachdem er die ganze alte Literatur des Instruments erschöpft, fing er an, neue Wege zu suchen und konnte

stunden- und tagelang eine neue Art des Anschlags, ein neues technisches Problem oder eine Klangmöglichkeit ergründen. Mit 15 Jahren war Llobet durch diesen Lehrer technisch auf der Höhe, die wir heute an ihm bewundern. Also dieselbe Erscheinung wie etwa die violinistischen usw. Wunderknaben und -mädchen unserer Zeit. Wie die meisten Virtuosen der alten Zeit, so sind Mozzani und Llobet, die Hauptvertreter der heutigen Gitarrekunst, auch ihre eigenen Komponisten und Arrangeure. Ist auch die alte Literatur reich an wertvollen Kompositionen — wir brauchen nur an Giuliani, Sor, Carcassi, Legnani, Regondi, Mertz, Coste zu erinnern —, so ist es begreiflich, daß solche Könnern, namentlich, wenn es so eminente, durchgebildete Musiker sind, auch Eigenes zu vergeben haben. Auch Llobet bedient sich der einfachen sechssaitigen Gitarre. Sein Anschlag ist vielleicht noch reicher an Nüance, als der Mozzanis, die ganze Technik noch blendender als die des Italieners; der nationale und instrumentale Charakter der Gitarre, mit einem Wort ihr Wesen, das nur derjenige ahnt, der sich jahrelang mit dem Instrument beschäftigt, kommt durch Llobet vielleicht am reinsten und vollendetsten zum Ausdruck. Sind somit heute die Romanen die größten Meister der Gitarre, so sind doch auch bei uns in Deutschland alle Anzeichen dafür vorhanden, daß das Solospiel wieder zu der Stufe gelangt, die es einst durch Leonhard Schulz, Kaspar Mertz, Friedrich Brand, Adam Darr, Otto Hammerer so glänzend erreicht hatte. Kammervirtuose Albert-München, der Leiter des im 2. Juliheft 1913 dieser Zeitschrift besprochenen Münchener Gitarrequartetts, gehört zu unseren Besten, und manche seiner Schüler, wie besonders Tony Mittermayr, berechtigen zu den schönsten Hoffnungen. Auch im Zusammenklang mit anderen Instrumenten wird das Gitarrespiel wieder gepflegt. So ist vor kurzem das Münchener Gitarretrio — Violine: Frl. Armella Bauer, Flöte: Dr. Fritz Vogel, Gitarre: Tony Mittermayr — neu entstanden und hat aus der alten Literatur mit großem Erfolg reizende Kammermusik, Trios von Jos. Kreutzer, zu neuem Leben erweckt. Auch in Hamburg, Berlin, Wien, Kassel, Leipzig, Nürnberg, Augsburg und noch vielen anderen kleinen Orten bestehen wie in München Gitarreklubs, die Solo- und Zusammenspiel eifrig betreiben. Gelingt es noch, die zeitgenössischen Musiker wieder mehr für das Instrument zu interessieren, so könnte auch unsere moderne Zeit zu wertvollen Originalschöpfungen gelangen. Die „Gitarristische Vereinigung“ hat durch das vorjährige Preisausschreiben bereits Anregungen gegeben, die nicht zu unterschätzende Arbeiten herausgebracht haben, wie auch auf dem Gebiete des Instrumentenbaues schöne Erfolge errungen wurden. Das selten anzutreffende, aber desto erfreulichere Zusammenarbeiten aller in Betracht kommenden Faktoren dient einer Sache, die Anrecht darauf hat, als ein Stück musikalischer Kulturarbeit ernstgenommen zu werden.

DAS „LEKTORAT FÜR MUSIKDRAMATIK“

VON EDGAR ISTELE IN BERLIN-WILMERSDORF

Der Vorschlag des Herrn Emil Petschnig im 2. Januarheft der „Musik“ verdient jedenfalls ernsthafte Erwägung und Diskussion. Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen, — aber mich dünkt, seine Ausführungen sind allzu rosig gefärbt. Leider läßt Herr Petschnig nicht deutlich ersehen, wie er sich das von ihm vorgeschlagene Lektorat zusammengesetzt denkt. Zwei Möglichkeiten eröffnen sich da:

1. Das Lektorat wird etwa vom „Deutschen Bühnenverein“ eingerichtet, arbeitet also mehr im Interesse der Direktionen als der Autoren. Das Lektorat wäre demnach eine Art Zentralstelle für die Einreichung von Neuheiten. Anstatt daß die Autoren ihre Werke bei soundso viel Bühnen einreichen und dadurch sich in große Kosten stürzen, genügte ein einziges bei der Zentralstelle eingereichtes Exemplar. Die Prüfung würde dann von einer Kommission ungefähr derselben Regisseure und Kapellmeister erfolgen, die jetzt schon über das Schicksal der eingereichten Neuheiten an den einzelnen Bühnen zu entscheiden haben. Das ist alles ganz gut und schön, wenn die Kommission dem Werke günstig gesinnt ist. Dann ist der Autor sozusagen ein gemachter Mann, denn alle die Bühnen, die in der Kommission vertreten sind und noch eine Menge anderer werden sich sofort des neuen Werkes bemächtigen, vorausgesetzt, daß sie nicht unbekannten Namen gegenüber novitätenscheu sind, und das sind leider eine überaus große Reihe von Opernbühnen aus sehr begreiflichen Gründen. Denken wir nun einmal aber, das betreffende Werk werde von der Kommission abgelehnt: dann ist es — es mag so viele Qualitäten haben, wie es will — ein für allemal in Deutschland wenigstens tot gemacht, ehe es noch ans Rampenlicht getreten ist. Und wenn nun die Kommission sozusagen einen Justizmord begeht? Kein Mensch — und sei er der älteste Theaterhase — weiß nämlich absolut genau, wie ein Werk auf der Bühne wirken wird, und beim Theater kommt es bekanntlich immer, wie Wilhelm Busch sagt „erstens anders, zweitens, als man denkt“. Denn in letzter Instanz urteilen nicht die Herren Fachleute, sondern das Publikum, und selbst Wagner machte die bittere Erfahrung, daß „wer als Meister ward geboren, der hat unter Meistern den schlimmsten Stand“, während ihm „des Volkes Sinn, gar unbelehrt“ viel eher das Rechte zu treffen schien. Wagner ist tatsächlich vom Publikum gegen die Fachleute durchgesetzt worden. Immerhin: bis zu einem gewissen Grade wissen die Fachleute heutzutage schon, was sie wollen. Sie kennen zum mindesten die technische Ausführbarkeit, wissen, was neu und alt ist, und können dilettantische Arbeiten von einwandfreien sofort unterscheiden. Dadurch wird

schon eine gewisse engere Auswahl geschaffen. Aber es passieren doch manchmal die sonderbarsten Dinge. Ich erinnere an Wagners „Holländer“, der von Paris mit dem Bescheid abgelehnt wurde, er sei nichts für Frankreich, während München ihn ablehnte, weil er für Deutschland nicht geeignet sei. Ein Beispiel aus der letzten Vergangenheit: die Oper eines jüngeren bekannten Komponisten wurde von drei großen deutschen Hofbühnen auf folgende Weise behandelt: Hofbühne 1 lehnte ab, weil zwar das Textbuch vorzüglich, aber die Musik uninteressant sei, Hofbühne 2 lehnte ab, weil die Musik zwar vorzüglich, aber das Textbuch schwach sei, und Hofbühne 3 — nahm das Werk an, wohl weil ihr beides gut schien. Eine Hofbühne 4, die beides für schlecht hielt, mag es vielleicht auch gegeben haben. Hat nun der Komponist Pech, so sitzen in der Kommission gerade die Männer, die seinem Werk nicht günstig sind, und die Oper ist endgültig abgetan, denn schlimmer als die Primadonnen-tyrannie des 18. Jahrhunderts ist jene neudeutsche Kapellmeistertyrannie, die stets nach interessanten, d. h. Gelegenheit zur Pultvirtuosität gebenden Orchesterpartien sucht und die das Wertvollste, die dramatische Anlage, die Gestaltung der Rollen und die Behandlung der Singstimmen übersieht. Und so mancher Kapellmeister, der seine Wagnerpartituren auswendig kennt, weiß nichts von des Meisters Wort zu Hans v. Wolzogen (lest's in dessen „Erinnerungen an Wagner“ bei Reclam nach!), daß er neue Opern nur nach dem Textbuch, nicht aber nach der Musik beurteile, weil wir im musikalischen so weit seien, daß man selten auf besondere Rohheiten oder Dummheiten stoße, am Textbuch aber sich erkennen lasse, ob der Mann Sinn fürs Drama habe. —

2. Das Lektorat wäre eine Art von genossenschaftlicher Vertriebsstelle — dies ist wohl mehr die Meinung des Herrn Petschnig, wenn ich ihn recht verstanden habe. „Einiges Betriebskapital“ ist nach Herrn Petschnig nötig. Herr Petschnig scheint aber über die Höhe des Kapitals, das erforderlich ist, um erfolgreich zu arbeiten, ganz im unklaren zu sein. Zufällig erhalte ich gerade den Bericht über das 5. Geschäftsjahr der Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller. Da diese Drucksache nur Mitgliedern und Gesellschaftern (das Kapital der G. m. b. H. ist ausschließlich von den Autoren aufgebracht!) zugänglich ist, möchte ich, soweit das ohne Indiskretion geschehen kann, etwas daraus mitteilen. Das Stammkapital beträgt danach 175000 Mark und ist bis auf wenige tausend Mark voll gezeichnet. Man sieht also, daß eine nicht unbeträchtliche Summe nötig ist, und es ist die Hauptfrage, wie dieses Kapital beschafft werden soll, wenn sich die Opernkomponisten unter sich organisieren wollen. Mit weniger als 10 Prozent Tantiemenanteil wird auch eine genossenschaftliche Vertriebsstelle sich nicht begnügen können. Ob es aber dann möglich sein wird, die sehr beträchtlichen Kosten der Opernmateriale den Komponisten

vorzuschießen, ohne ein großes Risiko einzugehen, scheint mir sehr fraglich. Denn wo nicht von vornherein das Theater eine bestimmte Aufführungsanzahl mit einer festgesetzten Minimalantieme garantiert, bleibt das Vorschußgeben eine höchst riskante Sache. Es muß nämlich immer damit gerechnet werden, daß selbst eine bei Publikum und Kritik beifällig aufgenommene Oper unberechenbarer Umstände halber (Erkrankungen usw.) nach wenigen Aufführungen vom Spielplan verschwindet und damit dem Werke den Weg zu anderen Bühnen versperrt wird. Herr Petschnig verlangt auch, daß die Prüfungsgebühren „nicht zu hoch gegriffen“ seien, während Herr v. Moellendorff sich darüber beschwerte, daß für seine Oper von der Vertriebsstelle des Verbandes 30 Mark Prüfungsgebühr verlangt wurden. Wenn die Herren dem praktischen Leben nicht völlig naiv gegenüberstehen, müssen sie einsehen, daß die genaue Gratisprüfung einer unbeschränkten Menge von einlaufenden Werken das genossenschaftliche Lektorat ruinieren müßte (private Vertriebsanstalten schicken Unerwünschtes kurzerhand zurück) und daß die Prüfung überhaupt nur dann einen Wert hat, wenn sie von wirklich sachkundiger Seite, also von Leuten, deren Zeit kostbar ist, besorgt wird. Ob das bei der Vertriebsstelle des Verbandes immer der Fall ist, möchte ich dahingestellt sein lassen; manche mir bekannt gewordene Vorgänge lassen darauf schließen, daß auch hier nicht immer alles ganz so ist, wie es sein sollte. Dreißig Mark Prüfungsgebühr für die sorgfältige Prüfung einer abendfüllenden Oper ist doch aber gewiß nicht zu viel. Die Durchsicht des Buches, das Durchspielen des Klavierauszuges — von einem eingehenden Studium der Partitur will ich mal absehen — und die Abfassung eines begründeten Urteils erfordern eine angestrenzte Arbeit von — sehr niedrig gerechnet — zehn Stunden, bei komplizierteren Werken wohl sogar mindestens das doppelte, und wenn der Lektor gründlich sein will und sich mit einmaligem Durchspielen oder mit der Kenntnisnahme des Auszuges nicht begnügt, noch mehrere Tage. Wenn nun die Anstalt selbst einen Teil des Honorars — wie billig — ihrer Kasse zuführt, wieviel bleibt da für den Lektor übrig? Und für derartige Honorare soll man nach allen Richtungen hin zuverlässige Lektoren anwerben? Das Lektorat wird also auf mehr oder minder hungerleidende kleine Kapellmeister und stellenlose Regisseure angewiesen sein, deren „fachmännisches“ Urteil das größte Unheil anrichten kann. Und die Bühnen? Von ihnen wartet immer eine hübsch auf die andere, wie die Hammel, die über den Bach springen wollen. Daß das Lektorat aber den Leithammel so leicht locken könnte, bezweifle ich. Das, was Herr Petschnig meint: „Jedermann sucht gerne ein Geschäft auf, wo er reell bedient wird,“ gilt überall, nur nicht im Theaterleben. Hier wird meist das unzulängliche zum Ereignis, und dem Theaterschlendrian mit Logik beizukommen ist ein vergebliches Bemühen. Wurde doch im Verbande erzählt, einige unserer berühmtesten deutschen

Dramatiker hätten mehrere hochtalentierte Dramen junger, unbekannter Verfasser den Theatern dringend zur Aufführung empfohlen, ohne daß ein einziges Theater sich zu dem Experiment bereit gefunden habe. Dagegen kommen auf dem Wege des „Verkoppelungssystems“ mitunter die talentlosesten Werke zur Aufführung. Dies wird so gemacht, daß von einer Vertriebsanstalt ein erfolgreiches Werk, das die Bühnen haben müssen, nur dann abgegeben wird, wenn die Theater gleichzeitig ein schlecht gehendes Stück miterwerben. Und so fürchte ich, auch der schöne Plan eines Lektorats für Musikdramatik wird nur ein holder Traum bleiben. „Hilf dir selber!“ heißt bei Jesus Sirach; das ist die Quintessenz aller Theaterweisheit.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 71. Jahrgang, No. 51 und 52 (17. und 24. Dezember 1913). — No. 51: „Liederabende des Volkes.“ Von Frank van der Stucken. Verfasser macht interessante Angaben über die flämischen „Liederavonden voor het Volk“. „... Der Chor der Liederabende rekrutiert sich im folgenden Verhältnis aus den verschiedenen Beschäftigungsklassen der Bevölkerung: Unter den Frauen findet man 56% Hausfrauen, Haushälterinnen, Haustöchter, 21% Näherinnen, Stickerinnen, 8% Fabrikarbeiterinnen, ferner Ladenmädchen, Plätterinnen, Dienstmädchen usw. Unter den Männern sind 22% Angestellte, Dienstboten, 14% Studierende, 10% Fabrik- und Werftarbeiter, 9% Diamantarbeiter, 8% Schreiner, 4% Drucker, 4% ohne Beruf, ferner Briefträger, Bildhauer, Schlächter, Schmiede, Schneider, Schuhmacher, Bäcker, Friseure usw. Die gemeinschaftlichen Proben finden wöchentlich während des ganzen Jahres statt und dauern gewöhnlich eine Stunde, von 8½ bis 9½ Uhr abends. In jeder Probe wird ein neues Lied eingeübt und danach die älteren wieder durchgenommen. Mehr als 200 Lieder von niederländischen Komponisten wurden schon gesungen, und die Texte dieser Volkslieder, nebst anderen, die demselben Zweck entsprechen, sind vom Nederlandschen Bond in einem Liederbüchlein gesammelt worden und herausgegeben. . .“ „... Ich hoffe, daß das Vorhergehende genügt, um die Wichtigkeit der Liederabende für das Volk und ihre Notwendigkeit in jeder Stadt der Welt klarzumachen. Man bedenke, wie wenig man im Verhältnis zur Größe der Aufgabe braucht! Etwas Menschenfreundlichkeit, etwas Lokalpatriotismus, etwas Vaterlandsliebe, einen Dirigenten, der Text und Musik in leichtfaßlicher Art erläutern und einüben kann, einen Vorsänger mit klarer Stimme und Aussprache, einen Klavierspieler mit Rhythmus im Leibe und zu guter letzt eine Behörde, die für Probesaal, Drucksachen und sonstige Auslagen sorgt, und die begreift, daß das ausgelegte Geld eine 1000% Anlage für die Zukunft des Gemeinwesens bedeutet. . .“ — No. 52: „Die Reichsversicherung als Bedroherin eines ganzen Standes.“ Von O. G. „... Helfen kann nur noch eine gänzliche Befreiung der Privatlehrer vom Angestellten- und Krankenversicherungsgesetz oder die Umwandlung des Zwangs in Berechtigung. Welcher Reichstagsabgeordnete nimmt sich der Sache an? Der Dank aller Privatlehrer und aller Privatschüler würde ihm gewiß sein, aber Eile tut not!“

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 40 bis 45 (3. Oktober bis 7. November 1913). — No. 40. „Das Programm als Erzieher.“ Eine Anregung zum Beginn des Konzertwinters. Von Paul Riesenfeld. „... Die meisten Konzerte sind, dem Publikumsgeschmack zuliebe, bunte Abende, Stilpotpourris, plan- und gedankenlose ‚Abwechselungen nach des Tages Last und Mühen‘. Man bringe leitende Gedanken in die Programme und benutze Abonnementskonzerte zu systematischer Förderung der kunstgeschichtlichen Einsicht, ebenso wie ein gut angelegtes Museum jedem, der es in echtem Bildungsbedürfnis durchwandert, Gelegenheit gibt, Entwicklungslinien zu verfolgen, gewisse Stoffe und Formen zu vergleichen, hervorstechende Erscheinungen im Wandel der Zeiten und in ihren nationalen Unterschieden zu erkennen. Und wenn sich hierzu gar an der Hand eines guten Führers die Möglichkeit bietet, dann ist schon viel getan zur Erweiterung und Aufklärung des meist engen und bewölkten Horizontes der ‚kompakten Majorität‘...“ — „Das moderne Lied.“ Eine Studie von Otto Besch. Der Tondichter muß „im

Innern einen Resonanzboden besitzen, den die durch das jeweilige Erlebnis erregte Seele in Schwingungen versetzt. Diese Schwingungen erzeugen im Gehirn einen Ton, eine Musik, die jedesmal ein getreues Abbild des betreffenden Erlebnisses gibt. Dieses getreue Abbild muß zustande kommen, da die Seele es ist, die den musikalischen Resonanzboden in Schwingungen versetzt, und die Seele wiederum nur dann imstande ist, diese Schwingungen zu erzeugen, wenn das Erlebnis auf sie gewirkt hat. Nun ist wohl auch eine Komposition denkbar ohne diesen ganzen psychischen Vorgang; sie wird dann aber stets kalt lassen, weil sie eben nur auf ‚Mache‘ beruht . . .“ — „Die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker.“ Von H. Oehlerking. Kurze Charakterisierung der „Pensionskasse mit Rechtsanspruch“ des Evangelischen Organistenvereins in Rheinland und Westfalen. — No. 42. „Richard Wagner und Friedrich Nietzsche — eine Synthese.“ Von Arthur Seidl. (Fortsetzungen in No. 43 und 44, Schluß in No. 45.) „. . . Die Unvereinbarkeit beider Wege, bei mancherlei zeitweiligen Berührungspunkten, Schnittpunkten der Lebenskreise, steht nun einmal fest und liegt offenkundig zutage — Wagner blieb Wagner, und Nietzsche war Nietzsche; ein jeder nach seinem Schicksalstern und inneren Gesetz! Dessen haben wir uns . . . nun schon willig zu bescheiden, die wir vielleicht — nach unserem Lebenskompass — keines von beiden kritiklos ‚up ewig ungedeelt‘ sein wollen. Ja, fast will es den Anschein gewinnen, als hätte der Philosoph von Silvaplana seine stolze Zarathustra-Lehre einer ‚Selbstüberwindung des Christentums‘ einmal so recht auf die Spitze treiben, auf die Probe stellen und, gerade auf dem Altare der Freundschaft opfernd, genau im ‚Fall Wagner‘ ein weithin leuchtend ‚Exempel statuieren‘ wollen, da denn der fanatische ‚Antichrist‘ in ihm sogar das christlich-evangelische ‚Liebet eure Feinde!‘ in ein nahezu barbarisch-wildes ‚Hasset selbst noch eure besten Freunde!‘ hier wiederum verkehren zu sollen wähnte und in Schmerzen ‚umwertete‘. Belastungsprobe also so etwa?! . . . Indes, wir wissen es immerhin besser und glauben daher doch ein anderes Wort als krönenden Abschluß dieser Betrachtungen hier lieber vorziehen zu dürfen. Denn in Wahrheit haben auch wir zu allerletzt nichts Besseres von diesem welthistorischen Vorfall und tiefen Seelenkonflikte zu sagen, vermögen wir im Grunde nichts Würdigeres, Edleres und auch Zutreffenderes allgemach darüber anzuführen, als was schon ein Friedrich Nietzsche selbst uns treulich dereinst mit an die Hand gegeben hat in jenem schönen Aphorismus 279 aus seinem Buche der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘, den er ‚Sternen-Freundschaft‘ überschrieben. . . . Beide hätten sie jedoch schließlich von sich getrost sagen können (was wir bei Nietzsche allein nunmehr als erschütternden Ausruf einmal vorfinden): ‚Trachte ich denn nach meinem Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!‘ Fern sei es daher von uns, den einen etwa gegen den anderen ‚auszuspielen‘. Denn abgesehen, daß sie uns dazu beide schließlich doch zu gut sein sollten: — das ‚vereinigt‘ sie, zu guter Letzt, wieder für unser Gefühl — in höherer Synthese; und solche Gemeinsamkeit des schwerwiegenden Lebensopfers für eine erhabene Mission dieses ihres Erdendaseins als ‚Schaffenden‘, sie darf auch uns letztthin nun vollends gar versöhnen!“ — „Hermann Riedel †.“ Von Karl Bloetz. „Ein echt deutscher Musiker des alten Schlages ist dahingegangen! Riedel setzte sich nicht an den Markt mit seinen Taten. Während seiner über 30jährigen Hofkapellmeisterzeit ist in der großen Musikwelt wenig von ihm die Rede gewesen. Und doch war die Ernsthaftigkeit seines Musikschaffens nirgends überboten. Als Riedel bei der Einweihung des Wagner-Denkmal in Berlin mit seiner Hofkapelle konzertierte, horchte man dort verwundert auf und merkte, daß man bis dahin einen Musiker nicht gekannt

hatte, der sich Chamissos Wunsch ganz zu eigen gemacht hatte . . . ,erfüllt, was ich erfüllen sollte, in meinen Grenzen und Bereich . . .“ — No. 43. „Für oder wider die Konzertagenturen?“ Von Paul Schwerts. Verfasser beantwortet die Frage, mit welchen Mitteln den Auswüchsen des Agentenwesens erfolgreich entgegengearbeitet werden könnte, mit zwei Vorschlägen: 1. „Die Ausübung der gewerbsmäßigen Tätigkeit eines Konzertagenten ist von der staatlichen Konzession abhängig zu machen.“ 2. „Die Geschäftsführung des Agenten ist für den Fall wiederholter stichhaltiger Beschwerden einer behördlichen Kontrolle zu unterziehen. Erbringt die behördliche Kontrolle den Nachweis für die Richtigkeit der erhobenen Klagen, so ist die Behörde befugt, die erteilte Konzession wieder aufzuheben.“ Verfasser schließt: „Warum . . . den Konzertagenten vorhalten, daß sie Geld verdienen wollen? Solange das in einwandfreier Weise geschieht, hat niemand das Recht, sie dieserhalb anzufeuern. Und wer es unternimmt, Künstler und Agenten in unüberlegter Weise gegeneinander zu hetzen, der ladet schwere Verantwortung auf sich.“ — No. 44. „Der Stand des heutigen Geigenhandels und Geigenbaues.“ Von T. Niechciol. „ . . . Würden die Instrumente alle nur nach der Tonqualität und anderen wichtigen Eigenschaften gekauft, ohne Rücksicht auf Namen und äußere Schönheit, so würden die Instrumentenmacher gezwungen, ihre Aufmerksamkeit von dem Äußeren auf die Qualität des Tones mehr zu richten, und der Handel mit seinen enormen Preisen würde stark beschränkt. Wir würden mehr gute neue Instrumente bekommen, was dringend nötig ist, weil in absehbarer Zeit die alten dem Verfall geweiht sind und es leicht eine fühlbare Lücke geben könnte.“ — „Der Druckfehlerteufel und die Wagner-Volksausgabe.“ Erwiderung der Verleger Breitkopf & Härtel und C. F. W. Siegel auf die abfällige Kritik August Püringers der Volksausgabe der Gesammelten Schriften und Dichtungen. — No. 45. „Die Akustik der Jahrhunderthalle in Breslau.“ Von Stadtbaurat Berg. „ . . . Jedenfalls bin ich durch die erreichte Akustik der Jahrhunderthalle in meiner ursprünglichen Auffassung bestärkt worden, daß die Akustik kein Sprung ins Dunkle ist, und daß es sehr wohl möglich ist, die Akustik eines Raumes nach der erwünschten Richtung in gewissen Grenzen zu gestalten. Selbstverständlich ist diese Gestaltung erfolgreicher, wenn von Anfang an bewußt vorgenommen, als erst nach Fertigstellung in Angriff genommen . . .“

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 21 und 22 (31. Juli und 21. August 1913). — Heft 21. „Vom Bardismus.“ Von Erich Steinhard. Behandelt zwei von Viktor Lederer in Prag gehaltene Vorträge über die keltischen Barden, deren Endergebnis ist, daß wir diesen „mehr verdanken als Griechen und Römern zusammengenommen“. „Der ‚gregorianische‘ Kirchengesang z. B. sei nur eine Nachahmung des altbritischen, den Augustinus im 6. Jahrhundert in England vorfand. Daß der heilige Gregor den altbritischen bardischen Kirchengesang kannte, hat Dr. Lederer jedenfalls bewiesen, und daß dieser identisch gewesen sei mit der Rezitationsform der bardischen Epen, hat er in deutlicher Weise dargelegt . . .“ — „Gedanken eines Musiklehrers.“ Zu Semi Meyers Psychologie der musikalischen Übung. Von Otto Gasteyger. (Schluß.) Verfasser erläutert sein „System der isolierten Schwierigkeiten“. Zum „absoluten Verständnis, zur Selbständigkeit gibt es nur einen sicheren Weg, und dieser führt über die Trennung bzw. Isolierung der Schwierigkeiten. Gemeint ist nicht das quantitative Teilen einer Übung in Bruchstücke, sondern das Ausfindigmachen der verschiedenartigen Schwierigkeiten, die durchgängig in einer Übung enthalten sein können, und das Zerlegen in ebenso viele besondere Aufgaben, von denen jede möglichst nur eine durchgehends gleichartige Schwierigkeit einschließt. Sehr nahe kommen meinem System Übungen,

die einen besonderen Zweck verfolgen. Aber man trifft solche so selten, daß dabei wohl kein Verfasser an ein durchgreifendes System wie das vorliegende gedacht hat. Auch bei mir kam erst nach Entdeckung und Anwendung von besonders wichtigen Einzelheiten die Idee, daß ein Gesetz dahinter steckt. Ich habe es in die Worte des folgenden Mottos gekleidet, das die Quintessenz aller Lehrkunst darstellt: Mehrere Schwierigkeiten können nicht gleichzeitig überwunden werden, bevor nicht jede einzelne Schwierigkeit für sich mühelos bewältigt wird. . . .“ — „Modulationslehre.“ Von M. Koch. — „Einiges über die Musik unserer heutigen Chamorros.“ Von F. Dwucet. Über Lieder und Gesänge der Chamorros, des „Hauptstammes der Eingeborenenbevölkerung auf unserer in der Südsee gelegenen Marianen-Inselgruppe“. — „Heiteres aus der Klavierstunde und von anderswo.“ Von Otto Urbach. — Heft 22. „Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.“ Technisch-ästhetische Analysen. Von Wilibald Nagel. (Fortsetzung; Schluß in Heft 24.) — „Führer durch die Violoncell-Literatur.“ Von Hermann Cramer. (Fortsetzung.) III. Kleinere Stücke (auch Variationen, Phantasieen, Suiten u. dgl.). — „Carl Loewes ‚Faust‘-Kompositionen.“ Nebst Vorschlägen zur Musik für eine Aufführung des „Faust“ in Bayreuth. Von Leopold Hirschberg. „... Es ist ... als ein Unglück für die deutsche Kunst zu bezeichnen, daß keiner der großen Tonmeister sich mit Treue und Liebe der Aufgabe zugewendet hat, eine vollständige Faust-Musik, genau nach den Vorschriften Goethes, zu schreiben. Sich immer nur mit Radziwill, Lindpaintner, Lassen usw. behelfen zu müssen, kann den Goethe-Freunden, und wenn sie noch so wenig von Musik verstehen, nicht angenehm sein. Darum ist es stets mit Befriedigung zu begrüßen, wenn sich unter den Werken bedeutender Tonsetzer „Faust“-Kompositionen vorfinden, die für die Bühnenaufführung eventuell in Betracht kommen.“ Verfasser bespricht die Loeweschen „Faust“-Kompositionen (9 Gesänge) und macht dann Vorschläge für eine ungekürzte Aufführung des „Faust“ in Bayreuth, die — mit der Musik verschiedener Komponisten — an vier Abenden stattzufinden hätte. „... Wenn der unsterbliche Gatte am Anfang, der edle Vater am Schlusse zu Wort kommt, wenn Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Loewe, Schumann, Berlioz und — Goethe sprechen, würde da die Hüterin von Bayreuth ihre Pforten der zweiten Tetralogie verschließen? Ich glaube es nicht.“ — „Kapellmeistersorgen und -hoffnungen.“ Zur Lehrerfrage. Eine Entgegnung von Wilhelm Meyer. Nach Ansicht des Verfassers beschränkt sich „die Konkurrenz der Lehrer auf die größeren Städte und trifft Leute, die eine ‚ganz mangelhafte Ausbildung‘ besitzen und durchaus nicht den Anforderungen genügen, die Prof. Urbach als Charakteristikum des Musikers angibt. Da er der Lehrerschaft empfiehlt, gegen solche vorzugehen, die sie in ‚ihrer Ehre schädigen‘, so möchte ich ihm als Entgelt den Rat geben, dahin zu wirken, daß alle Musiker auf das Niveau der musikalischen Bildung und der hohen Auffassung ihrer Kunst erhoben werden, auf dem er anerkanntermaßen steht, und daß der Musikerstand von allen mit ganz mangelhafter Vorbildung handwerksmäßig Arbeitenden sich befreit. Sie ‚schädigen den Stand in seiner Ehre‘. Dann erst wird es einen wirklichen Musikerstand geben, und dann wird auch die Konkurrenz des Lehrerstandes von selbst aufhören. Ob wir's erleben?!“ — „Luigi Maria Magistretti, ein Meister der Harfe.“ Von H. W. Draber. — „Hertha Stolzenberg.“ Von H. W. Draber. — „Allerlei Nachbarn.“ Theater- und Konzertpotpourri von Josef Lewinsky.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

175. Richard Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Fünfter Band. Hausbücher-Verlag Hans Schnippel, Berlin 1913.

Der inhaltreiche Band beginnt mit einem kurzen Aufsatz „Bayreuth“ von Hans von Wolzogen, der die künstlerische und ethische Bedeutung von Bayreuth knapp und prägnant zusammenfaßt. — Robert Petsch sucht in seinem Aufsatz „Richard Wagner und das Problem des Tragischen“ das Verständnis für Wagners Werke zu fördern, indem er Wagners Auffassung vom Tragischen erörtert. Wenn die Anschauungen eines Künstlers im Laufe eines langen Lebens, bei aller Beständigkeit der Grundtendenz, im einzelnen so viele Wandlungen durchgemacht haben, wie es bei Wagner der Fall ist, dann kommt in einer solchen Untersuchung sehr viel auf die Art und Weise an, in der man seine Äußerungen gruppiert, und so ist ein gewisses Element der Subjektivität nicht zu vermeiden. Daher kommt es, daß Petschs Ansichten nicht ohne weiteres als objektiv feststehende Resultate angesehen werden können. Petsch weist auch darauf hin, daß Wagner selbst in späteren Lebensperioden nicht mehr in der Lage war, seine früheren Anschauungen objektiv zu reproduzieren. Wie man sich aber auch dazu stellen möge, so sind Petschs Ausführungen interessant und geistvoll. Petsch sucht zu zeigen, daß Wagners Auffassung vom Tragischen nicht durch Feuerbach und Schopenhauer beeinflusst, sondern nur zu größerer Klarheit erhoben worden sei. Als Wagners gereifte Auffassung vom Tragischen, wie sie etwa im „Ring“ zur Geltung kommt, führt Petsch den Konflikt im Menschen an zwischen dem Trieb zum unmittelbaren Leben und der Sehnsucht, die aus dem Individuellen hinweg zur menschlichen Gattung und aus dem Leben hinaus zum Opfertode drängt. Wie Petsch diesen Gedanken erst andeutungsweise, dann voll entwickelt in Wagners einzelnen Werken nachzuweisen sucht, entzieht sich der Wiedergabe in einem Referat, ist aber für jeden, der schon einen selbständigen Standpunkt zu Wagners Werken gefunden hat, äußerst interessant. — Der Aufsatz „Der dichterische Einfluß Richard Wagners auf Gerhart Hauptmann“ von Ernst Meinck stellt eine Anzahl Stellen aus den Werken Hauptmanns und Wagners, die im Wortlaut oder in bezug auf den Vorgang miteinander verwandt sind, in Parallele. In einigen Fällen scheint mir die Parallele nicht ganz evident. Es muß auch betont werden, daß Ähnlichkeit nicht immer ein Beweis für Beeinflussung ist. Ähnlichkeiten des Wortlautes können sich aus Ähnlichkeiten der Situation ergeben, und in manchen Fällen sind Reminiszenzen an andere Werke als an die Wagners ebenfalls möglich. So kann Heinrichs (Versunkene Glocke) „Wie aber kam ich, sag' mir doch, hierher“ zurückzuführen sein auf Shakespeares (King Lear, Akt IV, Sz. VII) „Where have I been? Where am I?“, sein „sag, daß mich niemand weckt“, auf Wallensteins: „Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich er-

wecken“; dem Fluchmotiv begegnen wir schon in der klassischen Mythologie, in der theologischen Vorstellung der Erbsünde, in Goethes Iphigenie usw. Auch erscheint mir die Parallele zwischen Ottegebe und Parsifal (S. 51) sehr gewaltsam; näherliegend dürfte die Sage von Alkestis sein. — C. Fr. Glasenapp berichtet in seinem Aufsatz „Zur Entstehungsgeschichte des ‚Wagner-Lexikons‘“ über die Vorgeschichte des von ihm und Heinrich von Stein gemeinsam herausgegebenen bekannten „Wagner-Lexikons“. — Über Richard Sternfelds „Analogieen-Parallelen-Harmonieen“ läßt sich ungefähr daselbe sagen, wie über den oben besprochenen Aufsatz von Meinck. Sternfeld setzt Stellen verschiedener Autoren in Parallele mit ähnlichen Stellen Wagners. Manchmal ist allerdings die Analogie frappant, und es ist interessant zu sehen, daß Worte, die man für spezifisch wagnerisch zu halten pflegt, wie „Mißwende“ oder „glatt und glau“, sich auch anderswo finden. — Wilhelm Altmann bringt unter dem Titel „Zur Geschichte der Entstehung und Veröffentlichung von Richard Wagners ‚Die Meistersinger von Nürnberg‘“ eine sorgfältige Zusammenstellung der diesbezüglichen Stellen aus der Wagner-Literatur, die er sachgemäß miteinander in Zusammenhang bringt. — Über Karl Grunskys Aufsatz „Reim und musikalische Form in den Meistersingern“ müßte ich eigentlich einen besonderen Artikel schreiben. Es steht kaum ein Absatz darin, den ich ohne Widerspruch lassen könnte. Schon Grunskys zu Anfang ausgesprochene Ansicht: „Der Rhythmus baut, der Reim gliedert“ würde zu der Folgerung führen, daß Dichtungen, die keinen Reim haben, ungliedert seien; bekanntlich ist die Gliederung ein immanenter Faktor des Bauens. Grunsky analysiert in zahlreichen Einzelfällen die Merkmale des Reims und seiner Vertonung, bekennt aber die Überflüssigkeit seines Beginnens selbst, indem er (S. 154) sagt: „Die Freiheit des Tonkünstlers bleibt in jeder Hinsicht gewahrt, d. h. sein Verfahren, ob und wie der Reim auszudrücken sei, richtet sich sachlich nach dem einzelnen Fall. Ein Gesetz kann man zum Voraus oder hinterher nicht aufstellen.“ Wozu also die Anführung willkürlich ausgewählter Einzelfälle, wenn sich doch keine Gesetzmäßigkeit daraus ableiten läßt? Auch im einzelnen hätte ich zahlreiche Einwendungen zu erheben. Einiges Interesse wird man dem Versuch (S. 179 ff.), im ersten Akt der „Meistersinger“ einen symphonischen Aufbau nachzuweisen, zubilligen können. — Eugen Mehler stellt unter dem Titel „Die Textvarianten der Meistersinger-Dichtung“ die Verschiedenheiten aller vorhandenen Ausgaben tabellarisch zusammen, mit einer philologischen Sorgfalt, die selbst bloße Verschiedenheiten der Interpunktion berücksichtigt. Von Interesse ist die Gegenüberstellung gänzlich voneinander abweichender Stellen aus dem ersten Entwurf und der endgültigen Fassung der „Meistersinger“. — Sehr anregend ist Richard Sternfelds Aufsatz „Wotans Lebenstrieb im musikalischen Symbol“. Er verfolgt das Motiv der ersten Trompete nach Wotans Worten „hehrer, herrlicher Bau“ im „Rheingold“ durch den ganzen Ring und in seinen Umwandlungen,

und weist nach, daß es sich in seiner musikalischen Gestalt den jeweiligen Äußerungen von Wotans Lebenstrieb und den Beziehungen dazu anpaßt. Es ist Sternfeld gelungen, seinen Gedanken durchaus konsequent durchzuführen und viele verborgene Beziehungen ans Licht zu ziehen, wenn auch hin und wieder zweifelhaft bleiben kann, ob Stellen, die er anführt, wirklich als musikalische Umwandlung des genannten Motivs anzusehen sind. — Der Band enthält ferner noch einen Nachruf für Kurt Mey von Kurt Hösel, eine Würdigung Paul von Joukowskys von Adelheid von Schorn und Friedrich Lienhard, und, wie üblich, die Abteilung „Chronik, Miscellen, Kritik, Bibliographie“, in der die Zusammenstellung der Stimmen über den „Parsifal-Schutz“ besonders interessieren dürfte. Rudolf Cahn-Speyer

176. Georges Cucuel: La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^{me} siècle. Verlag: Fischbacher, Paris 1913.

Die Literatur über M. Jean Joseph Le Riche de la Pouplinière (1693–1762), einen kunstbegeisterten Franzosen aus Chinon, der das einträgliche Geschäft eines Generalpächters der Steuern betrieb, Schüler von Rameau war und in seinem, ein eigenes Theater enthaltenden Hause Konzerte veranstaltete, ist bislang recht geringfügiger Art gewesen. Schon deshalb ist die Arbeit Cucuel's mit Freude zu begrüßen; sie stützt sich im Gegensatz zu anderen Berichten über den Mann nur auf die Quellen erster Hand und zerstört manche Legende. Das Werk ist weit davon entfernt, „nur“ ein Musikerbuch zu sein. Indem Cucuel alle nur erreichbaren Quellen anzog und die vielen Verbindungsfäden zwischen La Pouplinière und seiner Zeit aufdeckt, schuf er ein kulturgeschichtlich bedeutungsvolles Buch, dem ich auch eine (etwas gekürzte) deutsche Form wünsche. Es ist mit großem Fleiße und mit philologischer Gewissenhaftigkeit gearbeitet, liest sich vortrefflich und ist vornehm ausgestattet.

177. Georges Cucuel: Études sur un orchestre au XVIII^{me} siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schenker et Gaspard Proksch. Verlag: Fischbacher, Paris 1913.

Cucuel, der schon 1911 in der Zeitschrift der I. M. G. über die Klarinettenfrage in der Instrumentation des 18. Jahrhunderts gehandelt hat, betrachtet hier im Anschlusse an sein Werk über La Pouplinière die Instrumentation der im Concert Spirituel im Zeitraume 1750–62 gespielten Werke. Indem Cucuel dieser Aufgabe im ersten Teil seines schönen Werkes nahetritt, zieht er den Kreis seiner Betrachtung weiter und behandelt das Konzert bei La Pouplinière im allgemeinen, ehe er die Verwendung einzelner Instrumente näher untersucht: der Klarinetten (siehe Anwendung 1755 — nicht 1754 — in einer in Paris gespielten Symphonie von Stamitz; 1757 mehrere Symphonieen mit Klarinetten; bei Gossec findet sich das Instrument charakteristischer als bei anderen Tonsetzern der Zeit verwendet), der Hörner (speziell cor d'harmonie, „le petit cor allemand“), der Harfe (mit Pedalen, die 1710 [?] durch Hochbrucker in Donauwörth

eingeführt worden waren; im Concert Spirituel wurde die Pedalarhe zuerst 1749 durch einen Deutschen, G. A. Goeppfert, gespielt. Cucuel schneidet die Frage an, ob dieser Goeppfert die Erfindung Hochbruckers stillschweigend sich zu eigen gemacht habe oder selbst als Erfinder der Pedalarhe zu bezeichnen sei, ohne sie freilich recht zu entscheiden). Endlich werden noch, ganz kurz, die Trombonen behandelt.

Ein zweiter Abschnitt der ausgezeichneten und reichhaltigen Schrift beschäftigt sich mit den Werken der im Titel genannten Komponisten. Zu Gossec's Leben hat Cucuel in seinem Buche über La Pouplinière viel Neues beigebracht. Die Rolle, die der Komponist in Frankreich gespielt hat, seine Bedeutung für die Entwicklung der Symphonie ist groß. Daß Cucuel seinen Katalog der Werke nicht in der herkömmlichen Weise als thematischen, sondern als „catalogue d'incipit“ — mit Recht — bezeichnet, sei nebenbei bemerkt. Er basiert im wesentlichen auf den in Paris liegenden Werken Gossec's, das Ausland wurde nur über zweifelhafte oder in Frankreich unauffindbare Werke befragt. — Schenker, der Harfenist gewesen zu sein scheint, ist der folgende Abschnitt des Kataloges gewidmet; bei ihm ist der Einfluß von Stamitz überall bemerkbar. Cucuel stellt seine Symphonieen sehr hoch und belegt seine Ansicht durch hübsche Einzelheiten. — G. Proksch war Klarinetist an der Pariser Oper und starb nach 1785. Cucuel's Katalog seiner Werke ergänzt Gerber-Eitner vielfach. Den Rest des Buches nimmt der Abdruck der Partituren in Anspruch: von Gossec: Trio in D-dur, Symphonie in Es, von Schenker: Symphonie in D und von Proksch: Trio und Horn- (Klarinetten-) Stücke. Die bezifferten Bässe sind nicht ausgesetzt. Die Arbeit läßt sich, für praktische Zwecke notwendig, leicht nachholen.

Wilibald Nagel

178. Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2 Bände. Verlag: Heinrich Keller, Frankfurt a. M. (Mk. 45.—)

Es ist hochehrfrohlich, daß dieses großartige Quellenwerk bereits neun Jahre nach seinem ersten Erscheinen in neuer verbesserter Auflage vorliegt. Als ich im 14. Bande dieser Zeitschrift (S. 428) die erste Auflage aufs wärmste empfohlen habe, zählte das in sehr stattlichem Lexikonoktav-Format gedruckte, glänzend ausgestattete Werk bereits über 800 Seiten. Jetzt hat der Verfasser eine Teilung in zwei Bände vorgenommen; der erste, der über 400 Seiten umfaßt, enthält außer dem ausführlichen Vorwort auf 300 Seiten einen anziehend geschriebenen geschichtlichen Überblick, ein kurzes Verzeichnis der Geigen- und Lautenmacher nach ihren Wohnorten geordnet, sowie als Anhang die bekanntesten Bogenmacher, Werkstattnamen (Ladenschilder), Brandmarken (die heutzutage sehr empfehlenswert sind und wieder mehr in Gebrauch kommen sollten), endlich einen literarischen Quellennachweis, zugleich eine kurze Übersicht über die fast unübersehbare Literatur der Geige und ihrer Verfertiger. Der zweite Band bringt auf 973 Seiten das eigentliche Lexikon, die Namen der Geigen- und Lautenmacher in

alphabetischer Reihenfolge. Hier stehen neben den größten Meistern auch die bescheidenen Handwerker, weil der Verfasser eben über jeden Namen, der sich in einer Geige finden kann, Auskunft geben will. Je nach der Bedeutung des Betreffenden ist der Artikel über ihn nur eine Zeile oder mehrere, einzelnen hervorragenden Geigenbauern sind ganze kleine Abhandlungen gewidmet; die in ihren Instrumenten vorkommenden Zettel sind meist abgebildet, ebenso finden sich Abbildungen von hervorragenden Instrumenten, und zwar meist von der Vorder- und Rückseite. Sicherlich dürfte dieser zweite Band noch manche Ergänzungen erfahren können; jeder, der sich damit beschäftigt, sollte den in Lübeck lebenden Verfasser auf gelegentlich ihm aufstoßende neue Namen oder Verbesserungen aufmerksam machen. In der dritten Auflage wird hoffentlich auch der Berliner Rudolf Valentin Aufnahme finden, der seit kurzem entschieden hervorragende Instrumente mit viel Geschmack und Sorgfalt baut; auch wird auf die Trennung von Dr. Max Großmann und Otto Seifert von der Neu-Cremona-Gesellschaft und auf den Geigenbauer Dr. med. Levin-Berlin hinzuweisen sein; irre ich nicht, so baut auch Kapellmeister Karl Goepfert in Potsdam nicht üble Geigen, die wohl eine Erwähnung verdienen. Auch fehlt der Name des Dr. Blass-Mannheim, der einmal seine Streichinstrumente vom Berliner Philharmonischen Orchester vorführen ließ. Der Verfasser, der trotz seines Professortitels selbst praktisch den Geigenbau betrieben hat, tritt auch in dieser zweiten Auflage aufs wärmste für die trefflichen Erzeugnisse des heutigen Geigenbaus ein und hält seine wahrhaft goldenen Worte über die seit etwa drei Jahrzehnten eingetretene Überschätzung der alten Geigen aufrecht. Es ist ganz gut, daß ein Teil dieser durch Sammler dem praktischen Gebrauch entzogen wird, freilich sind es oft gerade die Sammler, die die schwindelhaften Preise zahlen. Jeder Geiger und Geigenbauer wird an diesem großartigen lexikalischen Werk seine helle Freude haben und reichste Belehrung daraus schöpfen; es kann wieder nur aufs wärmste empfohlen werden. Vor allem gehört es in jede öffentliche Bibliothek, da vielen Privatleuten die Anschaffung wegen des an und für sich hohen, im Verhältnis aber zu dem Inhalt und Umfang durchaus billigen Preises schwer fallen dürfte. Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

179. **Gustav Haug:** „Divico“. Ballade für Männerchor, Baritonsolo und großes Orchester. op. 64. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 6.—, Chorstimmen je Mk. 0.80.)

Wie viele bedeutende Werke hervorragender lebender Tondichter harren seit langen Jahren der Drucklegung — und wieviel Alltäglichen erfreuen sich dagegen des willigen Verlegers! Vierundsechzig Seiten umfaßt der vor mir liegende Klavierauszug von Haugs „Divico“, er vermag mich indessen beim besten Willen auf keiner Seite zu fesseln. Ich will gern zugestehen, daß es dem Werke an Effekten nicht fehlt, daß es bei anspruchslosen, von den alten und neuen Meistern wenig kennenden Zuhörern durch die

Macht des Fortissimo, durch die Wucht der Männerstimmen, durch die kräftigen Trompetenrufe seinen Erfolg haben wird. Bei Lichte gesehen jedoch . . .

180. **Jaroslav Kricka:** Ouvertüre zu Maeterlincks Märchen „Der blaue Vogel“ für großes Orchester. op. 16. Verlag: N. Simrock, Berlin. (Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 10.—.)

Maeterlincks Dichtungen, sein träumerischer Märchentön, regten manchen Komponisten zu musikalischer Wiedergabe an; ich erinnere an Debussy's und Schönbergs „Pelleas und Melisande“, an die Oper „Ariane und Blaubart“ von Dukas, an „Monna Vanna“ von Fëvrier (Oper) und H. Schaub (Symphonischer Prolog). „Der blaue Vogel“ wurde von Humperdinck mit Musik versehen, dasselbe dramatische Märchen entlockte nun dem mir und dem Musiklexikon bislang unbekannten Tonsetzer Kricka eine Ouvertüre, die aber in Wahrheit (sowohl der Anlage, der Form nach, als auch in Ansehung des Umfanges) eine symphonische Dichtung ist. Vom Grübeln und von Hexenkünsten in der Instrumentierung hält sich der Komponist fern: es klingt alles ungekünstelt, frisch und unbesorgt, leicht hingeworfen, aber doch nicht uninteressant. Den einzelnen Bildern und Vorgängen äußerer und innerer Art spürt der Zuhörer unschwer nach, denn die zwar nicht von besonderer Erfindungsgabe sprechenden Themen heben sich klar von einander ab.

Franz Dubitzky

181. **Selim Palmgren:** „Der Fluß.“ Klavierkonzert No. 2 mit Orchester. op. 33. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen. (Partitur Mk. 16.—.)

Ein Klavierkonzert mit einem programmatischen, die Stimmung andeutenden Titel ist neu. Es war dem Komponisten offenbar auch weniger darum zu tun, etwa ein Konzert in Form einer symphonischen Dichtung zu schreiben, als vielmehr ein gewisses Stimmungsmoment festzuhalten. Und das ist ihm trefflich gelungen. Ein Konzert, bei dem das ausführende Soloinstrument nach der rein technischen Seite hin in den Vordergrund tritt (wie es bei einem Konzert naturgemäß sein müßte), ist es nicht. Wohl aber eine fesselnde, geschickte, vielleicht hier und da etwas zu dick instrumentierte, einsatzige Programmsymphonie mit obligatem Klavier. Dem Pianisten ist trotzdem eine dankbare und nicht übertrieben schwere Aufgabe gestellt, die ihm auch in einer längeren und kürzeren Kadenz Gelegenheit gibt, als Solist hervorzutreten. Das interessante und bei aller modernen Harmonik gesunde Werk gliedert sich in drei Teile, durch die sich gleich einem silbernen Faden die Wellenbewegung des dahinfließenden Wassers zieht. In der Idee erinnert mich dieses Werk etwas an Smetana's „Moldau“. Wie dort begegnen wir auch hier national gefärbten Melodien, wie beispielsweise dem charakteristischen Hauptthema und dem gesangvollen Seitenthema des ersten Teiles. Eine wundervolle Stimmung atmet der zweite Teil mit seiner in den tiefen Streichern aufsteigenden geheimnisvollen Melodie unter flimmerndem Geigentremolo. Die reizvollen arpeggierten pianissimo-Akkorde im Klavier kurz vor dem

Eintritt des dritten Teiles erinnern etwas an die Célestaakkorde im „Rosenkavalier“. In brillanter Weise schließt das überaus fesselnde und überall den gewandten Musiker verratende Werk ab. Pianisten, die ihr Virtuositentum einmal gerne unterordnen und ihr Können in den Dienst des Orchesters zur künstlerischen Hervorbringung eines Gesamtkunstwerkes stellen, kann das reife Werk nur bestens empfohlen werden.

Carl Rorich

182. **Hermann Unger**: „Luftschlösser.“ Drei Klavierstücke. op. 2. Wunderhornverlag, München. (Mk. 1.80.)

Diese drei Stücke zeigen gegen das op. 1 des Tonsetzers einen merklichen Fortschritt insofern, als sie klarer und reiner in der melodischen Linie sind und nicht so sehr das Bestreben verraten, um jeden Preis aufzufallen. Die koloristische Begabung Ungers ist auch hier nicht zu verkennen, aber sie wirkt weniger aufdringlich als in seinen „Petits Riens“, und ein starker phantastischer Zug gibt den „Luftschlössern“ einen eigenartigen Reiz. Am besten gelungen scheint mir das zweite Stück zu sein, das überdies auch rhythmisch noch fesselt und sich besonders ohrenfällig und frei von Absonderlichkeiten gibt, wengleich der impressionistische Standpunkt des Tonsetzers stets gewahrt bleibt. Aber bei diesem Stücke darf man sich doch an Schumanns Klavierpoesien erinnern lassen, was gewiß kein geringes Lob für Unger bedeutet. Auch das dritte Stück ist nicht übel; zwar kommt einem seine „Lustigkeit“ etwas gemacht vor, weil sie der Einfachheit, der Naivität entbehrt, aber es ist doch ein nettes, durch die Umkehrung des Hauptmotivs im „tempo primo“ recht drollig wirkendes Stück, das natürlich, gleich den übrigen, einen nicht mehr im Technischen steckenden Spieler verlangt.

183. **Hermann Unger**: „Rokoko“. Vier Klavierstücke. op. 3. Wunderhornverlag, München. (Mk. 1.80.)

Wenn man mit dem Worte „Rokoko“ nur den Begriff einer kapriziösen, trippelnden, schmachtenden Zierlichkeit verbindet, so mag man dem vorliegenden Heft seinen Beifall zollen. Sobald man aber auch Anmut, Zartheit und eine lebenswürdige Leichtfertigkeit sucht, wird man enttäuscht sein. Die Gesänge Cherubins in „Figaros Hochzeit“ sind echte Rokokomusik. — Die Klavierstücke Ungers sind Nachahmungen, in denen ein kluger und geschickter Musiker sich gleichsam maskiert zeigt. Allenthalben schaut unter dem Kostüm der Mensch des 20. Jahrhunderts hervor, der mehr durch Äußerlichkeiten zu wirken vermag als durch inneren Gehalt. Aber auch dieses op. 3 erbringt den Beweis, daß wir es in Unger mit einem Talente zu tun haben, von dem man mancherlei hoffen darf, wenn es sich zur Klarheit und Ruhe durchgearbeitet haben wird. Vorderhand scheint es aber bis dahin noch eine gute Strecke Wegs zu sein. „Daphnis und Chloe“ halte ich für das beste der vier Stücke, auch „Ausklang“ verdient eine besondere Erwähnung.

184. **Walter Niemann**: Drei Nocturnes für Klavier. op. 28. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. (Mk. 1.20, 0.80, 1.—.)

Diese drei Stücke schließen sich den früheren Arbeiten des begabten und fleißigen Tonsetzers

würdig an und verdienen die volle Beachtung der klavierspielenden Künstler und vorgeschrittenen Liebhaber. In dem ersten Nocturne „Alhambra“ waltet zunächst ein teils phantastischer, teils romantischer Grundzug vor, in der Mitte tritt eine Liebesszene mit Mandolinenklang deutlich vor unser geistiges Auge, und der poetisch zarte, duftige Schluß läßt alle Traumbilder wieder versinken. Noch wertvoller, weil knapper und klarer im Aufbau und von innigstem Gefühl getragen, ist das zweite Stück „Nach glücklichem Tage“. Eine edle, ruhig-milde Weise, in die nur einige harmonische Schatten fallen, beherrscht das schöne Tonstück, das ich mehr ein „Lied ohne Worte“ nennen möchte. Das dritte, „Ave Maria“, ist ein wirksames Virtuosenstück, das Lisztsche Einflüsse deutlich zeigt, aber an zwingender Innerlichkeit hinter den zwei anderen Stücken nicht unwesentlich zurücksteht. Alle drei Kompositionen sind mit voller Beherrschung aller Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers geschrieben und verraten in Rhythmik und Harmonik den modernen, aber nicht übermodernen Musiker, der die geschlossene Form teils zu erweitern, teils mit neuem Inhalt zu füllen versteht. Ich glaube, Walter Niemann wäre berufen, uns einmal wieder eine gute Klaviersonate zu schreiben.

F. A. Geißler

185. **Nikolaus Radnai**: Sonate für Bratsche und Pianoforte. Verlag: N. Simrock G. m. b. H., Berlin. (Mk. 5.—.)

In dieser Sonate experimentiert der zweifellos begabte Komponist ziemlich ratlos her und hin. Saft- und kraftlos intoniert das Klavier mit der Tonika, d-moll. Die Bratsche setzt dann mit einem recht handwerksmäßigen Thema ein, das zwar flüssig klingt, aber wenig bedeutungsvoll ist. Neun ganze Seiten mit diesem Gedankenfragmente zu füllen, ist eine wenig rühmliche Sache. Auch die teilweise an den Haaren herbeigezogene taktische Struktur vermag über die ärmliche Konzeption nicht hinwegzutäuschen. Das I. Thema des II. Satzes, eines „Scherzo“, ist geradezu trivial, und mit dem II. Thema desselben Satzes scheint sich der Komponist über das Introduktionsthema seiner „Sonate“ lustig zu machen. Der III. Satz, eine „Legende“, erschien mir mehr noch als legendär. Um vielleicht mein scharfes Urteil in etwas korrigieren zu können, bat ich einen Kollegen, mit mir das Opus zu spielen. Wir sind beide an alles mögliche gewöhnt, aber das ging denn doch über unser Fassungsvermögen.

Carl Robert Blum

186. **Simeon Maykapar**: Zwölf Albumblätter für die Jugend. op. 16. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig. (Heft I 1.50 Mk., Heft II 2 Mk.) — Zwölf Handgelenk-Präludien (ohne Oktavenspannung) für Pianoforte. op. 14. Ebenda. (2 Mk.)

Eine melodisch und harmonisch nette, rhythmisch anregende, in bezug auf Fingersatz, Phrasierung usw. genau bezeichnete, sehr empfehlenswerte Gabe für kleine Klavierspieler ist in op. 16 zu begrüßen. Die Handgelenk-Präludien können prätendieren, einem tatsächlichen Bedürfnis abzuweichen, sie ermöglichen auch kleinen Händen, sich rechts und links in den bequemsten Doppelgriffen die so erstrebenswerte Freiheit der Arm-Handbewegungen anzuüben.

187. **Fini Henriques:** „Melodische Profile“. 20 Klavierstücke. op. 38. Verlag: Wilhelm Hansen, Leipzig. (Heft I und II je 2,50 Mk.)

Nordisch gestimmte, bei einigen Nummern in der Bewegung und den diatonischen oder chromatischen Sequenzen nicht ganz von Monotonie freie, sonst aber treffsichere und poetische kleine Bilder. Man wähnt, die seligen Herren Rameau oder Daquin in harmonisch modernisierter Auflage vor sich zu haben, wenn man so drollige Stücke wie „Der Pedant“, „Der Backfisch“ oder vollends „Der Truthahn“ durchspielt. Im allgemeinen für begabtere Schüler der Mittelstufe geeignet, erheben sich „Spätsommer“ und „Entsagung“ zu dichterischen Charakteristiken höherer Gattung.

188. **Selim Palmgren:** Vier Klavierskizzen. op. 35. Verlag: Wilhelm Hansen, Leipzig. (No. 1, 3 und 4 à 1,50 Mk., No. 2 1,20 Mk.)

Des Finnen Palmgren musikalische Ausdrucksweise hat in den beiden Tanzhumoresken wohl noch zuviel volkstümlich Primitives und Derbes, als daß man sich damit sonderlich befreunden könnte. Ein ganz eigentümliches, aber interessantes kurzes Stück ist die Etüde „Irrlicht“. Vielleicht erweckt auch das „Altfinnische Wiegenlied“ bei dem einen oder anderen musikalisch-ethnographischen Interesse. Aber wie kann der Verleger für diese embryologische Bildung von 27 Takten nur den Preis von 1,20 Mk. ansetzen? Otto Hollenberg

189. **Max Peters:** Fünf Dichtungen russisch-baltischer Autoren für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 45. Verlag: P. Pabst, Leipzig. (Mk. 3.80.)

Die russisch-baltischen „Dichtungen“ hätten auch unverkört bleiben dürfen; sie sind allerdings durch die musikalische Interpretation nicht besser geworden. Wo Peters ohne Anmaßung wie in den ersten beiden Liedern auf seine Art dem Texte folgt, bleibt er wenigstens nur uninteressant, wo er sich aber vordrängt (wie in „Weiße und rote Rosen“ und in „Smaragdgrün“), wird die Arbeit geradezu unerträglich.

190. **Alexander von Dusch:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 8. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 2.50.)

Wie anders sind diese zarten Lieder als so viele, bei denen man bald, und nicht mit Unrecht, von Epigonentum spricht. Auch hier kein eigentlich moderner Herzschlag, aber alles von einer so schlichten Vornehmheit in Auffassung und Technik, daß man überall vom dargestellten Stoff sich bewegt fühlt. Melodie und Klavierbegleitung arbeiten wie gute Freunde mit einander; jene ist immer sehr sangbar, ohne trivial zu werden, und diese ist durchsichtig und rein im Klang. Die Lieder „Sommer“ und „Herbstlied“ hebe ich gern heraus. Hier ist der Platz, Freunde guter, stiller Hausmusik auf etwas Neues aufmerksam zu machen.

Arno Nadel

191. **Granville Bantock:** „In the Far West.“ Serenade für Streichorchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Partitur Mk. 6.—.) Sehr lebendige, frische und leicht eingäng-

liche Musik von halb ungarischem, halb amerikanischem Charakter; nicht tief, aber glänzend gemacht. Dem letzten Satz liegt die „Yankee doodle“-Melodie zugrunde; die Durchführung in c-moll wird von allerhand Episoden und Erinnerungen an frühere Sätze unterbrochen, bis sich das Thema schließlich sieghaft in C-dur behauptet. Sehr wirkungsvoll ist auch das pikant rhythmisierte Scherzo; dagegen scheint der langsame, potpourriartige Satz etwas allzu sorglos hingeschrieben zu sein. Der erste Satz wirkt trotz geringer Originalität, weil er keck, „smart“, eigenwillig klingt, allerhand Überraschungen bietet und dem Hörer nicht Zeit zum Nachdenken läßt.

192. **Paul Dupin:** Trois Esquisses Fuguées pour le Piano. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. No. I, II, III. (je Fr. 2.—.)

Diese drei fugierten Skizzen erfreuen weder das Ohr noch das Herz; sogar das Auge bleibt unbefriedigt. Die Themen sind sehr wenig originell (No. 3: „Freude, schöner Götterfunken“), und ihre teils monotonen, teils mißtönenden Verarbeitungen können ein tieferes Interesse nicht erwecken. No. I läßt immerhin an einigen Stellen aufmerken. No. II und III aber wirken wie Adalin und Bromural: sanft einschläfernd, ohne störende Nebenwirkungen. Stich, Druck und Papier sind vorzüglich; überhaupt: die Ausstattung kann als vorbildlich bezeichnet werden.

193. **René Chansarel:** „Mirages“. Pour Piano. No. 1: Pavane des Amants frivoles; No. 2: Tristesse devant la Mer; No. 3: La Halte au bord du Lac. Verlag: E. Demets, Paris. (Fr. 5.—.)

Drei empfehlenswerte Kompositionen. Von No. 1 erwartet man nach dem verlockenden Titel nicht, daß es ein musikalisch und technisch sehr harmloses Klavierstück für die reifere Jugend ist. No. 2, erhebblich schwieriger, offenbart tiefes Empfinden; ein paar klangliche Härten stören jedoch recht unangenehm. Ganz entzückend ist No. 3, eine leicht beschwingte Barcarole mit einem überaus anmutigen Mittelsatz.

194. **Carolinska Marscher.** Upptecknade (aufgezeichnet) 1708 af D. F. Ståhlhammer; harmoniserade för Piano eller (oder) Orgel af Ernst Ellberg. Verlag: C. A. V. Lundholm, Stockholm.

Zwölf kernige, frische Marschmelodien, von dem Carolinischen Offizier Ståhlhammer aufgezeichnet; man hat sie neuerdings im Ståhlhammerschen Familienarchiv entdeckt. Die Harmonisierung ist stellenweise etwas eintönig, verrät aber im ganzen doch Geschick und Geschmack. Allenthalben fällt die Verwandtschaft mit Händelschen Melodien auf, und zwar um so mehr, als der Oberst Ståhlhammer seinen berühmten Zeitgenossen schwerlich gekannt hat.

195. **J. Herscher:** Variations sur un Thème Allemand. Pour Piano. Verlag: E. Demets, Paris. (Fr. 4.—.)

Eine von respektablem Können zeugende, sehr beachtenswerte Arbeit; durch andauernde Verwendung derselben Tonart von etwas monotoner Wirkung, immerhin aber geschickt aufgebaut.

Dr. Richard H. Stein

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Französische Oper, deren Repertoire sehr vielseitig ist, brachte neueinstudiert in rascher Folge Massenet's „Navarraise“, Meyers „Sigurd“, des talentvollen Bruneau lyrisches Drama „L'attaque du moulin“ und Charpentier's „Louise“, Werke, die, seit mehreren Jahren nicht gegeben, es verdienen, ständig auf dem Spielplan zu erscheinen. Viel Beifall erzielten „Jean Marie“, ein Einakter des hiesigen musikalisch begabten Kaufmanns Verbeeck, und als Neuheit Puccini's, nicht seinen frühern Opern zu vergleichendes, aber dem Zeitgeschmack entsprechendes, auf die Massen wirkendes „Mädchen aus dem goldenen Westen“. — Die Vlämische Oper bescherte uns unter Leitung Schreys fast mustergültige Aufführungen der „Walküre“ mit eignen Kräften, denen sich als Siegmund einmal Knute, das andere Mal Menzinsky zugesellten. Webers „Oberon“, in einer unmöglichen, für Paris vor 50 Jahren bearbeiteten Fassung, konnte in dieser Form kein Interesse erwecken, und eine Novität „Alcea“ des hiesigen Advokaten Dupont mußte sich mit einem bescheidenen Achtungserfolg begnügen.

A. Honigsheim

BASEL: Sehr stilvolle Inszenierungen von Mozarts „Entführung“, Donizetti's neubearbeitetem „Don Pasquale“ und Rossini's „Barbier von Sevilla“ bildeten die glücklichen Belege für die sehr erfreuliche Stufe die unsere Oper, dank der zielbewußten künstlerischen Leitung durch Leo Melitz, Gottfried Becker und Max Laudien momentan einnimmt. Speziellem Interesse begegnete ein Gastspiel Marguerite Sylvas von der Opéra Comique in Paris, die in „Bajazzo“ und „Cavalleria rusticana“ allerdings eher schauspielerische, als gesangliche Glanzleistungen bot.

Gebhard Reiner

BRÜSSEL: Der Andrang zu den „Parsifal“-Aufführungen am Monnaie-Theater dauert fort: immer ausverkauftes Haus und große Begeisterung. Die letzte Novität war „Cachaprès“, lyrisches Drama von Lemonnier und Cain nach des ersteren Roman „Un Mâle“ (Ein Männchen), Musik von F. Casadesus. „Un Mâle“ ist des 1913 hier gestorbenen Lemonnier verbreitetster Roman. Die darin enthaltenen poetischen Beschreibungen des Waldes und seiner Bewohner, die prachtvolle Charakteristik der Bauern und vor allem der „Naturmenschen“, des Wilderers Cachaprès und seine Liebe zur Gutstochter Germaine stempeln diesen in sehr realistischer Weise à la Zola geschriebenen Roman zu einem Meisterwerk. Cachaprès stirbt bei der Verfolgung durch die Gendarmen, da er einen der ihnen getötet hat, durch einen Schuß schwer verwundet, im tiefen Walde in den Armen des Waldmädchens Gadelette, die an ihm hängt. Da diese Handlung sehr einfach ist und die poetischen Schilderungen des Romans in einem Operntextbuch nicht genügend zum Ausdruck gebracht werden können, so bleibt dem Orchester die verlockende Aufgabe, das Ungesagte, nur zu Empfindende dem Hörer zu vermitteln, und zu dieser Aufgabe hat sich der Komponist augenscheinlich hingezogen gefühlt. Casadesus, der in Paris wohnt und sich da durch

Orchesterwerke, ein Ballet und die Musik zu einem gesprochenen Drama einen geachteten Namen erworben hat, tritt mit „Cachaprès“ zum ersten Male die Bretter, und man darf ihm eine schöne Zukunft prophezeien. Seine Musik ist zwar nicht sehr originell — das „Waldweben“ haben vor ihm schon andere und schöner vertont —, seiner Instrumentation haftet eine gewisse Schwere an, und der Gesangsstil ist der den Modernen so teure, vom Publikum aber nicht zu Unrecht gehaßte „Sprechgesang“ — aber trotzdem zeigt die Musik ein entschiedenes Talent für das Dramatische und für Naturschilderungen. Jedem Akte läßt er ein längeres Orchesterpräludium vorangehen, in dem er mit mehr oder weniger Glück das Milieu und die Stimmung schildert: so Tagesanbruch, Volksfest, Waldleben, die Flucht vor den Gendarmen. Jedenfalls interessiert das Werk von Anfang bis zu Ende. Die Aufführung mit dem famosen Bouilliez in der Titelrolle ist ausgezeichnet und die Aufnahme von seiten des Publikums sehr warm.

Felix Welcker

DRESDEN: Unter großer Anteilnahme aller, für die der Name Schuch ein künstlerisches Panier ist, betrat seine Tochter Liesel v. Schuch zum ersten Male die Bühne als Violetta in der „Traviata“ Verdi's. Selbst wenn man den zweifellosen Lokal- und Familiencharakter des Ereignisses in Abzug bringt, bleibt noch ein sehr freundlicher Erfolg für die junge Sängerin übrig, deren Stimme allerdings weder durch Glanz noch durch Größe besticht und in den Ensemblesätzen trotz der zartesten Abdämpfung des Orchesters durch den dirigierenden Vater oftmals aus dem Klangbilde verschwand. Dagegen fiel die ausgezeichnete Schulung der Stimme ebenso angenehm auf wie die starke darstellerische Begabung der Debütantin. Daß unser Generalmusikdirektor den Wunsch hat, seiner Tochter hier ein Engagement zu verschaffen, ist befreiflich. Ebenso verständlich aber ist es, daß die Hoftheaterleitung nicht viel Lust dazu zeigt, weil aus dem persönlichen Verhältnis zwischen dem leitenden Musiker der Hofoper und der jungen Sängerin sich doch bald genug Unstimmigkeiten entwickeln könnten, unter denen die anderen Mitglieder sicherlich ebenso leiden würden wie das Theater selbst. Da nun aber Frl. v. Schuch nicht die glänzenden Eigenschaften besitzt, die wir hier von einer jugendlichen Koloratursängerin in der Erinnerung an Erika Wedekind verlangen müssen, so wären mindestens noch einige andere Partien (und zwar unter einem fremden Dirigenten und ohne abgedämpftes Orchester) nötig, um die Eignung der jungen Dame zu erweisen. Neben ihr ragte vor allem Walter Soomer hervor, der den Vater Germont zum ersten Male sang, und zwar unter ungeheurem Beifall. Es scheint, daß der Künstler jetzt den Schlüssel zu den Herzen der Dresdner gefunden hat, und daß es ihm gelingt, seiner Eigenart gegenüber den im Publikum noch allzu lebendigen Erinnerungen an Scheidemann und Perron Geltung zu verschaffen. Um so bedauerlicher wäre es unter diesen Umständen, wenn Soomer wirklich ausscheiden sollte. — Noch zwei Opernabende sind als bemerkenswert zu erwähnen: der, an dem Fritz Soot mit entschiedenem Glück

erstmalig den Fra Diavolo sang, und der, welcher uns in Richard Tauber einen neuen Don José brachte. Wenn Soot seiner ganzen Anlage nach im lyrischen Fache verbleiben und nur gelegentlich Abstecher in benachbarte Rollengebiete unternehmen wird, reift uns in Tauber, dem „der Schnabel hold gewachsen“, in absehbarer Zeit sicher ein echter Heldenenor heran. Die Fortschritte, die er in Stimme, Gesang und Spiel in den wenigen Monaten seiner hiesigen Tätigkeit gemacht hat, lassen die besten Hoffnungen als gerechtfertigt erscheinen. F. A. Geißler

FRANKFURT a./M.: In den gegenwärtig sehr abwechslungsreichen und qualitativ hervorragenden Spielplan der Oper ist die Operette „Polenblut“ von Oskar Nedbal aufgenommen worden. Das gefällige Werkchen gefiel im wesentlichen durch die hübsche und im gewissen Sinne vornehme Musik des bekannten Wiener Dirigenten, der das polnische Milieu sehr geschickt zu verwerten wußte. Unter Kapellmeister Franz Neumann kam eine sehr flotte und musikalisch anregende Aufführung heraus, in der besonders die darstellerisch wie gesanglich erstklassige Soubrette Lina Doninger neben Frau Gentner-Fischer und den Herren Schramm, Stock und Hauck brillierte. — Ejnar Forchhammer gastierte zu gunsten der Unterstützungskasse der Witwen und Waisen unseres Orchesters als Pedro in „Tiefeland“. Seine temperamentvolle Menschendarstellung sucht auch in dieser Rolle seinesgleichen und riß die Zuhörer zu stürmischen Ovationen hin. Karl Werner

HAMBURG: Was alle Mahnrufe der Kritik, alle beredten Appelle an das künstlerische Gewissen der Hamburger Bevölkerung nicht vermocht haben, hat ein von einigen führenden Mitgliedern der Hamburger Gesellschaft gezeichneter öffentlicher Aufruf in den Tageszeitungen schnell erreicht: die Zukunft der Neuen Oper, die im ersten Jahre ihres Bestehens unter einem geradezu kläglichem und beschämendem Besuch zu leiden hatte, ist für die nächste Spielzeit gesichert. Dieser Aufruf verlangte ausreichende finanzielle Garantien für die kommende Saison auf der Basis einer ausreichenden Abonnementsbeteiligung, und in den ersten zwölf Tagen fanden sich bereits rund 6000 Abonnenten für die kommende Spielzeit zusammen. Da diese Zahl noch dauernd wächst und da überdies zwei Abende abonnementsfrei gehalten sind, dürfte die finanzielle Zukunft des Unternehmens nunmehr gesichert erscheinen. Sache der Direktion wird es jetzt sein, auch die künstlerische Zukunft zu sichern und zu konsolidieren. Dazu wird es nötig sein, daß den Aufführungen der schöne künstlerische Ernst, durch den sie sich bisher auszeichneten, erhalten bleibt — wofür bis zu einem gewissen Grade ja auch der Name Dr. Georg Göhlers bürgt, der als Dirigent auch weiterhin an der Spitze steht —; zugleich aber wird es nötig sein, daß im Personalbestande umfangreiche Verbesserungen und Veränderungen eintreten, denn eine Reihe derjenigen Kräfte, die bislang an erster Stelle beschäftigt wurden, hat doch noch nicht dasjenige künstlerische Niveau zu erreichen vermocht, das man in Hamburg zu verlangen gewohnt und berechtigt ist. Daß geschäftlich die Wagner-Aufführungen in der Neuen Oper

bisher versagt haben, liegt wohl auch weniger an der räumlichen Beschränkung der Bühne, als an der teilweise nicht ganz zureichenden Besetzung wichtiger Hauptrollen. Für den schönen Geist, in dem an der Neuen Oper gearbeitet wird, für das feine Stilgefühl, mit dem Dr. Göhler die Einstudierungen überwacht, zeugt es, daß trotzdem der „Lohengrin“ in seiner Totalität einen nicht üblen Eindruck hinterließ. — Im Stadttheater bereitet man eine Richard Strauß-Woche, die zu Ebren und als Vorfeier anlässlich des 50. Geburtstages von Richard Strauß im April stattfinden und unter Leitung des Komponisten „Salome“, „Elektra“, „Rosenkavalier“ und „Ariadne“ bringen soll, vor. In teilweise neuer Besetzung, mit der sehr talentierten, eigenartigen Amerikanerin Frl. Cavan in der Titelpartie, kam soeben der „Rosenkavalier“ wieder auf den Spielplan, nach wie vor eine der besten Leistungen unseres Ensembles. Inzwischen ist auch das Stadttheater mit dem Personalverzeichnis und der Abonnementseinladung für die kommende Spielzeit herausgerückt. Wer näher hinsieht, merkt die Sparsamkeitstendenz, zu der der Theaterleiter, an den immer neue wirtschaftliche Forderungen gestellt werden, so lange gezwungen ist, als nicht die Subventionsfrage geregelt wird. Niemand macht ein Hehl daraus, daß es immer schwieriger wird, das Stadttheater finanziell im Gleichgewicht zu erhalten: die Tageseinnahmen sinken, die Betriebskosten steigen. Das gilt nicht nur von unserem Theater, sondern von allen deutschen Opernbetrieben. So ist zu hoffen, daß der Hamburger Staat sich den Argumenten einer Denkschrift, die Herr Dr. Loewenfeld vorbereitet und in der er auf die Notwendigkeit eines Zuschusses hinweisen wird, sich nicht länger verschließen wird, damit nicht eines schönen Tages das altherühmte Stadttheater am Rande einer Katastrophe angelangt ist. Die Verlustliste für das nächste Jahr umfaßt u. a. Frau Fleischer-Edel, die mit einem Versuch, ins dramatische Fach überzugehen, anscheinend wenig Glück gehabt hat — relata refero —, den Baritonisten Herrn Challis und das Ehepaar Weingartner. Im Falle Weingartner ist es also genau so gekommen, wie es kommen mußte: Weingartners unruhiger Sinn hat sich auch durch die Verpflichtungen seiner Hamburger Position nicht ganz bändigen lassen. Auch diese Tätigkeit hat ihm nur eine begrenzte Zeit lang Freude gemacht, dann ward er ihrer überdrüssig, wie er so vieler vordem schon überdrüssig ward.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Im Opernhaus bringen die vortrefflichen Aufführungen des „Parsifal“ weiter ausverkauftes Theater. Da Alice Guszalewicz zum mehrwöchentlichen Gastspiel in Madrid weilte, wo sie im Königlichen Theater die Kundry bei den Festspielen creierte, konnte sie die Rolle erst verspätet hier übernehmen und hat nun durch die gesanglich wie darstellerisch ausgezeichnete und speziell auch sehr charakteristische Art ihrer Durchführung den Aufführungen des Werkes erhöhten Reiz verliehen. Der Künstlerin prachttvolle Leistung läßt ihren sensationellen Madrider Erfolg ohne weiteres begreiflich erscheinen und wird nach Gebühr gewürdigt. Neben Frau Guszalewicz wirken in den übrigen wesentlichen Partien je zwei oder drei verschie-

dene Vertreter abwechselnd. — Nach längerer Zwischenzeit gelangte Massenet's apart-schöne Oper „Der Gaukler unserer lieben Frau“ in rühmlicher Neueinstudierung zur Aufführung und hat sehr lebhaft angesprochen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Endlich ein kleiner freundlicher Lichtblick in unserem musikalischen Theaterbetrieb: die Erstaufführung des musikalischen Dramas „Acté“ von Joan Manén. Ein vom Komponisten selbst herrührender Text, der in ernerischen Zeiten zurückführt, wird von einer weich dahinfließenden, stellenweise leis impressionistisch angehauchten, im zweiten Akt am höchsten stehenden Musik schön getragen. Gewiß: man kann nicht gerade sagen, das Werk sei im Manén'schen Stil geschrieben — ach, wir sind ja so anspruchslos geworden und freuen uns jetzt schon aufrichtig, wenn eine Oper herauskommt, die, einigermaßen bei der Stange bleibend, nicht in ein buntschillerndes Stilgemisch verfällt. Wir denken auch nicht daran, daß „Acté“ jemals Repertoireoper werden könne. Aber verdient hat sie es sicher, hin und wieder in dieser Saison angesetzt zu werden, zumal da die Inszenierung Dr. Lerts, die wunderbar stimmungs-fördernd ist, eine Tat genannt werden muß und da der musikalische Teil (Nero: Jäger, Agrippina: Frl. Nigrini, Acté: Frl. Bartsch) von Lohse vortrefflich vorbereitet worden ist.

Max Unger

LONDON: Erstaufführung des „Parsifal“. Naturgemäß gestaltete sich die Erstaufführung des „Parsifal“ an der Covent Garden-Oper zu einem Musikereignis ersten Ranges. Die Londoner beanspruchen eine gewisse historische Bedeutung in bezug auf das Werk: vor 37 Jahren las Wagner die Dichtung zum erstenmal einer kleinen Gesellschaft von Freunden in einem Zimmer des Hauses No. 12 in Orme Square, im hiesigen Stadtteil Bayswater vor. Nach Vollendung des „Parsifal“ fand eine ruhmwürdige Konzertaufführung des Werkes in der gewaltigen Albert Hall statt. Schon wochenlang haben sämtliche Londoner Blätter ganze Spalten über den „Parsifal“ selbst und die Vorbereitungen dazu veröffentlicht, und man erwartete die Premiere mit fieberhafter Spannung, die jedoch viel weniger dem hiesigen Sensationsbedürfnis als dem aufrichtigen Wunsch, das hehre Werk endlich gebührend kennen zu lernen, entsprang. Auch hat man nunmehr den überaus puritanischen Standpunkt aufgegeben, daß ein derartig heiliges Sujet nicht für die Bühne passe. Es hatte sich daher eine überaus zahlreiche, glänzende Zuhörerschaft (auch die Königin) eingefunden, um das historische Ereignis mitzumachen. Eine weibevolle Stimmung, wie sie in dem kalten, übergroßen und geschmacklosen Opernhaus zu den Seltenheiten gehört, bemächtigte sich von Anfang an des Publikums. Die Aufführung muß zu den besten der Covent Garden-Oper gezählt werden. Die Behauptung, daß musikalisch zumindest so viel wie in Bayreuth, stellenweise sogar mehr geleistet wurde, muß man in die Schranken weisen. Das Orchester unter der umsichtigen Leitung Bodanzky's aus Mannheim hielt sich sehr tapfer und entfaltete in dem vielleicht etwas zu langsam genommenen Vorspiel und den beiden Gralszenen einen

wundervollen Klangzauber. Auch hielt Bodanzky Sänger und Instrumentalisten gut zusammen, was ihm um so höher anzurechnen ist, als er „Parsifal“ zum erstenmal dirigierte. Sehr gut trafen die Domchöre das Ekstatische in den Gralszenen. Dem Ensemble der Blumenmädchen ist ebenfalls eine tüchtige Leistung nachzurühmen. Der Chor, sonst nicht die stärkste Seite von Covent Garden, hat sich diesmal der großen Situation gewachsen gezeigt. Vom Standpunkt der Engländer mag es bedauerlich sein, daß „Parsifal“ in deutscher Sprache aufgeführt wurde. Was die Solisten betrifft, so ist vor allem der wundervolle Gurnemanz Paul Knüpfers hervorzuheben, der gesanglich und schauspielerisch gleich bedeutend war. Paul Bender als Amfortas wirkte überaus echt, tragisch und erschütternd. Der vollendete Klingsor August Kieß' wird einem noch lange im Gedächtnis bleiben. Heinrich Hensel als Parsifal war anfangs etwas übertrieben in der Geste, wuchs jedoch in die schwere Rolle hinein und leistete gesanglich Vortreffliches. Ebenso wenig wie er kam Eva v. d. Osten (Kundry) über die Schwierigkeiten der Gartenszene hinweg, die jedoch im ganzen ihrem schwierigen Part gerecht wurde und stellenweise hinreißend wirkte. In Anbetracht der geradezu vorsintflutlichen Dekorationen bei hiesigen „Ring“-Darstellungen kam die Ausstattung des „Parsifal“ als erfreuliche Überraschung, die der Tüchtigkeit und dem guten Geschmack Wirks zu danken ist. Einzelnes mag man sich vollkommener wünschen, doch der allgemeine Eindruck von Szenerie und Kostümen war ein wundervoller, der Musik und dem Texte angemessen. Lobend hervorzuheben sind die Gralszene, die Wandeldekoration, die Szene mit den Blumenmädchen. Die Beleuchtungseffekte gelangen fast durchweg. Leider kann man nicht umhin, die Haltung des Publikums bei den Aktschlüssen zu tadeln. Nach dem ersten und letzten Akt fing ein großer Teil der Zuhörer einen begeisterten Applaus an, den man höchst unangenehm empfand. Er wurde zwar zum Schweigen gebracht, hatte jedoch die Illusion empfindlich gestört. Ganz ungebührlich berührte der einstimmige konventionelle Beifall nach dem zweiten Akt. Die Londoner sind in dieser Beziehung noch weit zurück — sie rechnen es sich zum besonderen Verdienst an, daß diesmal während des Vorspiels die Türen geschlossen blieben, keine Damen in evening-dress hereinschritten und polternd Sitze niederfallen ließen, wie dies regelmäßig bei „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“-Aufführungen geschieht. Das Management hatte zum erstenmal Sorge dafür getragen, daß endlich diesem Unfug, der einem hier so oft allen Genuß verdirbt, gesteuert wird. — Es treten zwar immer wieder Verkleinerer Wagners in England auf, der Eindruck der ersten „Parsifal“-Aufführung hierzulande wird nichtsdestoweniger ein unvergänglicher bleiben. Zwar hat man gewisse Längen empfunden und ist der Ansicht, daß die Szene zwischen Klingsor und Kundry zu Beginn des zweiten Aktes und die lange Szene zwischen Parsifal und Kundry nicht zu dem Besten gehören, was Wagner geschaffen, doch konnte sich niemand dem Zauber der Karfreitagsmusik und der Blumenmädchenszene entziehen. Die Ekstase

die überwältigende Liebe und Schönheit dieser Tonsprache haben die Zuhörer hingerissen, so daß sie immer wieder von einer „wave of emotion“ sprachen, ein Ausdruck, der die höchste Gemütsbewegung kennzeichnen soll. L. Leonhard

MÜNCHEN: Unsere Hofoper hat Halévy's „Jüdin“ neu einstudiert, und das Werk hat seine dramatische Schlagkraft und szenische Wirksamkeit aufs neue bewährt. Es ist heute nicht mehr nötig, diese Oper gegen eine allgemeine törichte Geringschätzung zu verteidigen; weit eher drängt es einen zur Abwehr jenes allerneuesten und allerdümmsten Snobismus, der — gleichzeitig mit der modernen Wagnerbaisse einsetzend — in Halévy und Meyerbeer die „eigentlich“ genialsten Musikdramatiker verehren möchte. Die von Heß sorgfältig und mit echt theatralischem Schwung geleitete Aufführung wurde auch durch Sänger und Darsteller auf ein hohes Niveau gehoben. Ich nenne nur Gillmanns Kardinal, Erbs Leopold, Wolfs Eleazar und vor allen Fräulein Morenas eminent dramatisch gestaltete und tief menschlich empfundene Recha. Hoffentlich wird dieses erfreuliche Maß an künstlerischer Arbeit recht bald auch der Neueinstudierung vernachlässigter deutscher Opern gewidmet werden. „Fidelio“, „Freischütz“, „Meistersinger“ — wie lange ist es her, daß diese Werke bei uns so gut gegeben wurden, wie gegenwärtig „Falstaff“, „Troubadour“, „Traviata“, „Rigoletto“, „Aïda“ und die „Jüdin“!

Alexander Berrsche

SCHWERIN: Nach fünfjähriger Pause neu einstudiert, gelangte im Hoftheater unter Willibald Käblers meisterhafter Leitung Wagners „Rienzi“ nach der von Bayreuth veranlaßten revidierten Partitur von 1901 zu einer imponierenden Aufführung, der bereits verschiedene Wiederholungen folgten. Im dritten und im fünften Akt hatte man, über die erwähnte Partitur hinausgehend, noch einige besonders glänzende Schönheiten der Urschrift berücksichtigt. Mohwinkel hatte die Aufführung meisterhaft inszeniert; es klappte mit den Massen auf der Bühne und bei den Solisten ebenso brillant wie im Orchester. Adolf Gröbke war ein tadelloser Vertreter der Titelrolle, Ottilie Schott als Irene und Frida Schreiber als Adriano waren nicht minder gut. So wurde es ein künstlerisches Ereignis von hohem Wert, das auf die begeisterten Hörer eine starke Wirkung ausübte.

Paul Fr. Evers

WEIMAR: In Gegenwart des Großherzoglichen Hofes und einer in freudigster Erwartung gekommenen Zuhörerschar kam endlich an unserem Hoftheater zum erstenmal Hans Pfitzner mit einem dramatischen Werke zu Worte, und zwar mit seiner mystisch-theosophischen Märchenoper „Die Rose vom Liebesgarten“. Die Aufführung dieses echt deutschen Werkes war für alle, die eingestimmt waren auf den geheimnisvollen Zauber dieses vom reinsten Idealismus getragenen Werkes, ein Erlebnis. Freilich für jene, die eine Oper im Sinne der deutschen Theater aus Kassegründen beherrschenden Hintertreppenliteraturopern erwarteten, war es vielleicht eine Enttäuschung. Dies ist dann zum Teil die Schuld des Textdichters Grun, der in seiner Dichtung das mystisch-phantastische Element zum Nachteil

der dramatischen Entwicklung bevorzugt, und auf diese Weise, mit Ausnahme der Minneleide, schemenhafte Wesen auf die Bühne bringt, während der Komponist mehr den Märchencharakter betont und seine musikalische Schilderkunst in den Vordergrund stellt. Die in allen Teilen geradezu hervorragend verlaufene Aufführung unter Leitung Raabes, der sich mit den Hauptdarstellern am Schlusse der Vorstellung mehrmals vor dem Vorhang zeigen mußte, hatte einen vollen Erfolg. Die von C. von Schirach geschaffene Inscene brachte Bühnenbilder von bestrickender, phantastischer und erhabener Wirkung. Bei späteren Wiederholungen dürften sich vielleicht Striche im Vorspiel und ersten Akt stimmungsfördernd erweisen. Die Hauptrollen lagen in den Händen von B. Gjertsen (Minneleide), Haberl (Siegnot), Strahmann (Waffenmeister), Bergmann (Sangesmeister). — Von besonderer Bedeutung war noch ein Gastspiel des Kopenhagener Kammersängers Herold als Canio im „Bajazzo“. Der Künstler sang die Partie italienisch und brachte den nach Rache schreienden Schmerz einer getäuschten Menschenseele in erschütternder Weise zum Ausdruck.

Carl Rorich

KONZERT

AACHEN: Das 3. städtische Abonnementskonzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit dem Geiger Busch aus Wien, dem Bruder unseres Musikdirektors. Er spielte Mozarts Violinkonzert A-dur mit einer Klangfreudigkeit und Stilreinheit, daß den Zuhörern das Herz im Leibe lachte. Unser Chor brachte eine fünfstimmige a cappella-Motette von Reger zur Uraufführung, ein wundervolles Werk, das sich an einer Stelle zur Höhe Bachs erhebt, wenn nicht die Fuge wäre: „Du tust mir kund den Weg zum Leben“, so heißt der Text. Dieser Weg ist endlos und öde. Der Engländer Donald Francis Tovey gab seine Erste Symphonie zum besten. Als Pianisten von hohem Rang lernten wir ihn schon früher kennen. Der Komponist hat aparte Gedanken, er ist unzweifelhaft ein kluger musikalischer Kopf, der noch mehr in die Praxis muß, soll ihm das Werk recht gelingen. Er hatte sich manches innerlich wohl anders gedacht, als es schließlich klang; aber jede Zeile heischte Anerkennung für ein ernstes musikalisches Streben. Das 4. Konzert brachte ein neues Oratorium „Franz von Assisi“ von Gabriel Pierné. Wer eine dramatische Musik erwartet hatte, kam ebensowenig wie bei Tinel auf die Kosten. Die neufranzösische Schule ist auf eigenartige Klangwirkungen mehr erpicht als auf Herzensteine. Eigentlich schade, denn Pierné kann vortreffliche Einfälle haben, wie der erste Teil (Franziskus in der Welt) bewies. Die Vogelpredigt sowohl wie der Sonnengesang brachten keine seelische Vertiefung. Man sollte meinen, wenn ein Blinder einen Sonnenhymnus anstimmt, müßte es aus der Fülle des Herzens kommen. Der Solist Dr. Lauenstein hatte seinen an verzwickten Intervallen überreichen Part wacker verteidigt, aber die Kälte der Diktion blieb. Im Kammermusikkonzert hörten wir das spielfreudige Rosé-Quartett. Die Volkssymphoniekonzerte huldigten, wie sichs

gehört, dem sich der Freiheit freuenden „Parsifal“. Die städtischen Orchesterkonzerte waren teils klassisch, teils hochmodern mit dem Festlichen Präludium und Gesängen mit Orchester von Strauß oder der Sinfonietta des vom Wunderknaben zum Wunderjüngling weiterwachsenden Korngold. Die Lust der Jetztzeit an kakophonischen Zusammenklängen hat den jugendlichen Komponisten angesteckt. Was sich bei ihm unter der Firma Frohsinn verdichtet, ist ziemlich konfuse Zeug, auf das man schwerlich ein Verslein brauen konnte. — Vergessen wir nicht den spiritus rector aller dieser Kunstgenüsse, Musikdirektor Busch, dem auch alle, die ihn zu modern nennen möchten, Jugendfeuer und edle Begeisterung zubilligen. Daß aber ihm die Klassiker über alles gehen, hat er mehr als einmal bewiesen. Prof. Liese

ANTWERPEN: Die Konzerte der Société des nouveaux concerts bereiteten auserlesene Kunstgenüsse. Weingartner wurde als Gastdirigent nach Berlioz' Harold-Symphonie, einer Schauspielouvertüre Korngolds, die in Anbetracht der Jugend des Komponisten einer strengeren Kritik standhalten kann, einer eignen Overtüre und besonders als Komponist köstlicher Lieder, von seiner Frau meisterlich gesungen, mit dieser sehr gefeiert. Noch höher zu bewerten waren die Darbietungen des Brüsseler und des Fitzner-Quartetts, die am gleichen Abend, getrennt und vereint, ein interessantes Programm zu Gehör brachten. Spoels a cappella-Chor aus dem Haag erwies sich erneut als eine vornehme Vereinigung auf diesem Gebiet. Die Gesellschaft für Volkskonzerte bahnt mit Erfolg jüngern nationalen Komponisten den Weg in die Öffentlichkeit. A. Honigsheim

BASEL: Unter Hermann Suters temperamentvoller Leitung vermittelten die letzten Symphoniekonzerte neben bekannteren Orchesterwerken Gustav Mahlers „Lied von der Erde“, ein außerordentlich bizarres Opus, dem tiefe Stimmungswerte speziell in den Partien für Alt und ungewöhnlich originelle Instrumentationseffekte nicht abgesprochen werden können. Maria Philippi war dem Werke eine vollendete Interpretin, während Max Hofmüller den allerdings unerhörten stimmlichen Anforderungen nicht restlos zu genügen vermochte. Nachhaltigen Eindruck hinterließ auch Julius Weismanns Violinkonzert in d-moll, dessen intime poetische Schönheiten durch Anna Hegner zu intensiver Wirkung gebracht wurden. Klanglich glänzend, in der Interpretation für unser Empfinden etwas zu straffgeriet Tschaikowsky's e-moll Symphonie. In den Kammermusik-Abenden fanden unter anderen Hermann Suters cis-moll Quartett und Paul Juons Klavierquartett in G-dur op. 50 sehr warme Aufnahme, und aus der kleinen Zahl von Solistenkonzerten verdienen die Veranstaltungen Möckel-Rothschild, Marie Meinel und Gottfried Galston besondere Erwähnung. Gebhard Reiner

BERLIN: Höchst erfreulich ist die Wahrnehmung, daß die zurzeit führenden Dirigenten in ihren Konzertprogrammen dem musikalischen Schaffen der lebenden Tonsetzer einen breiten Raum gönnen. In dem Domchor-Konzert vom 10. Februar brachte Professor Rüdel sogar eine ganze Reihe von Urauf-

führungen neuer Werke, aus denen Richard Rösslers Klagelieder Jeremiä für vierstimmigen gemischten Chor, Gustav Bumckes Requiem nach dem Hebbelschen Gedichte, Waldemar von Baußnerns sechsstimmiges „Tod und Leben“ nach einem Wildenbruchschen Gedichte als besonders wirksam in ihrem Aufbau genannt zu werden verdienen. Auch der 16stimmige Psalm von Hans Kößler empfahl sich durch die Energie des Ausdrucks, mit der die Musik den Gedankengang der biblischen Sprache trinkt. Ganz von Wohlklang gesättigt erklang Johannes Sempflebens 99. Psalm und Philipp Rüfers Bone pastor, in dem die Orgel den Chorsatz belebte. Durch Schönheit der melodischen Linie in der Führung des Sopransolo (Frau Dahlke-Kappes) wie auch der obligaten Violine (Konzertmeister Premyslav) erfreute Arnold Ebels geistliches Lied „Es sangen drei Engel“ auf den Text eines alten Passionsliedes. Mit dem Vortrage von Paul Merkels Orgelphantasie „Dies irae“ und Hugo Kauns beiden auf Chormelodien aufgebauten Orgelstücken zeigte Bernhard Irrgang einmal wieder seine Meisterschaft auf der Orgel. — Im 8. Nikisch-Konzert begann das Programm mit einer symphonischen Dichtung „Frühlingswogen“ von Philipp Scharwenka, die sich aus einer der Klarinette anvertrauten breit geschwungenen Melodie zarten Charakters entwickelt. In anmutigem Wechselspiel bewegt sich die Musik zwischen Motiven erotischer und naiv bukolischer Stimmung. Süßer Wohlklang entströmt dem Orchester von Anfang bis zum Schluß. Eine Sinfonietta in H von Erich Wolfgang Korngold, übrigens eine in vier breit ausgewachsenen Sätzen für großes modernes Orchester geschriebene Symphonie, die fast eine volle Stunde dauert, stellt sich als eine starke Talentprobe des jungen Wieners heraus. Es ist wirklich erstaunlich, mit welcher Sicherheit das Orchester gehandhabt, die große Form der Symphonie ausgebaut ist. Allerdings wäret der kaum den Knabenjahren entwachsene Tonsetzer noch knietief in den Orchesterklängen des „Rosenkavaliers“ und lehnt sich die Melodiebildung an Mahlers Art und Weise an; aber gern folgt doch das Ohr in allen vier Sätzen dem fröhlichen Grundzuge dieser Musik mit dem melodischen und rhythmischen Leben, mit ihrer Freude an Wohlklang. Aus dem kurzen in die Höhe aufspringenden „Motiv des fröhlichen Herzens“, dem man überall, bald oben, bald unten, bald verbreitert, bald verkürzt aufflatternd begegnet, entwickelt sich in allen vier Sätzen ein übermütiges Spiel der Orchesterinstrumente, farbenreiche Tonbilder, die mit sicherer Wirkung hingeworfen sind. Das Werk wurde von den Hörern sehr günstig aufgenommen, und dem anwesenden Tondichter jubelte man „fröhlichen Herzens“ zu. Gustav Mahlers Kindertotenlieder und eine Bachsche Arie, von Messchaert gesungen, zum Schluß noch Beethovens Egmont-Ouvertüre vervollständigten das Programm. — Auch der 6. Symphonieabend der Königlichen Kapelle begann mit einer umfangreichen Neuheit, der Ersten Symphonie in E von Hermann Bischoff, für die Besucher dieser Konzerte wenigstens, denn Nikisch hat das Werk schon vor einigen Jahren gebracht. Keck und be-

stimmt springt das Hauptmotiv des ersten Allegro dem Hörer entgegen; es bedingt die Bewegung des ganzen Satzes, zu dem dann in glücklichem Gegensatz das ruhige, melodisch hinfließende Thema des zweiten getragenen Adagio steht. Es folgt alsdann ein geistsprühendes Scherzo voll harmonischer Überraschungen und witziger Klangwirkungen und dann hebt das Finale an, in dem der Tondichter sich aus sinnlichem zu geistigem Lebensgenusse durchgerungen zu haben meint. Offen gestanden haben mich die ersten Sätze viel mehr als das Finale interessiert. Richard Strauß setzte seine Persönlichkeit voll für das Werk ein, bewies übrigens auch mit der Aufführung der folgenden Programmnummern, Beethovens Ouvertüre zur Namensfeier und Pastoralsymphonie, daß er bei glücklicher Laune sich in den Gedankengang Beethovens sehr wohl hineinzu leben versteht — es war eine ganz vortreffliche Vorführung der Pastorale, viel pietätvoller und feiner empfunden als frühere. — Zu einer Kette unglücklicher Ereignisse gestaltete sich der Abend, an dem General-Musikdirektor Max von Schillings Beethovens „Fünfte“ dirigierte. Man erkannte unsere Philharmoniker kaum wieder; nichts wollte klappen. Dann kam eine junge Violinpielerin, Armida Senatra, die mit einem Werke von Lalo Schiffbruch litt, dann Herr Moissi, der ein neues Melodram „Jung Olaf“ deklamierte, in dem des Dirigenten Musik die Worte des Gedichtes von Wildenbruch förmlich erdrosselte — ein wahrer Unglücksabend. — In dem von Busoni geleiteten Orchesterabend spielte Egon Petri das Bachsche Klavierkonzert in d, Josef Szigeti ein Violinkonzert des Dirigenten, und dann kam das schon öfter aufgeführte Konzert Busoni's für Klavier, Orchester und Männerchor an die Reihe, wieder mit Egon Petri vor dem Bechstein. Bei aller Bewunderung für den Pianisten, der die Solopartie auswendig vortrefflich meisterte, und für das ideale Streben des Autors vermag ich zu der Schaffenskraft Busoni's kein Vertrauen zu fassen. So gern ich ihn spielen höre, so aufrichtig ich viele seiner Bachbearbeitungen schätze, zu seiner eigenen Musik vermag ich keinen Weg zu finden. — In seinem 4. Konzert führte Max Fiedler die „Dritte“ von Brahms und die „Neunte“ von Beethoven auf. Das Soloquartett hierbei war mit Frau Andrejewa-Szkilondz, Maria Seret van Eyken, Hermann Gürtler und Oskar Seelig besetzt, die Chorphatie sang der Bruno Kittelsche Chor. Beide Werke gelangten zu ergreifender Wirkung, und dem beliebten, verdienstvollen Dirigenten wurden im dichtbesetzten Saale zum Schlusse nicht enden wollende Ovationen bereitet. — Die Singakademie, unter Georg Schumanns Leitung, hat uns eine wohl vorbereitete Aufführung von einem neuen Chorwerke beschert: „Johanna d'Arc“, ein Mysterium in einem Prolog und drei Teilen von Luigi Orsini, Musik von Enrico Bossi für Soli, gemischten Chor, Männer- und Kinderchöre, großes Orchester und Orgel. Ein bedeutendes, hochinteressantes Werk, voll reicher Erfindungs- und Gestaltungskraft; bisweilen etwas theatralisch belebt, immer aber sicher in der Klangwirkung, dann wieder ganz mystisch in der Stimmung.

Die Aufmerksamkeit des Hörers erlahmt keinen Augenblick, zumal es eine ganz treffliche Aufführung war, die dem Werke in allen Punkten gerecht wurde. Die Hauptpartie der Johanna sang Claire Dux, im Tenor wirkte Rudolf Laubenthal, im Baß Heß von der Wyk mit, außerdem Marie Ekeblad in der Stimme der heiligen Katharina, Paula Werner-Jensen als heilige Margareta. Knaben aus dem Königlichen Domchor, B. Irrgang vor der Orgel, die Philharmoniker vervollständigten das Ensemble, in dem der Chor der Singakademie die Kerntruppe bildete. Dem Verein ist aufrichtiger Dank zu sagen, daß er uns mit diesem bedeutenden Kunstwerk bekannt gemacht hat.

E. E. Taubert

Peder Gram aus Kopenhagen tat an der Spitze des Blüthner-Orchesters seinen Willen in ruhiger, sehr bestimmter Weise kund und erwies sich als ein sehr verständnisvoller, sorgsamer Dirigent. Er brachte u. a. drei hier noch unbekannte Werke zum Vortrag, des Dänen Karl Nielsen Ouvertüre zu der Oper „Saul und David“, in der schwere Dissonanzen auf den Seelenzustand, ein marschartiges kraftvolles Thema auf die Kriegstaten des israelitischen Königs hinweisen, auch zarte und poetische Stellen vorkommen; ferner sein ziemlich ausgesponnenes Poème lyrique op. 9, dessen hübsche Instrumentation zu rühmen ist, während der Inhalt nicht bezwingend wirkte, endlich das Scherzo aus der Vierten Symphonie des Dänen Louis Glaß, das den Wunsch erweckte, die ganze Symphonie bald kennen zu lernen. Solisten waren der tüchtige Pianist Alexander Stoffregen, der u. a. Stenhammars 2. Konzert vortrug, und die mit prachtvollen Stimmitteln ausgestattete tüchtige Altistin Karen Sand. — Das Böhmische Quartett, in dem der Alterspräsident, der Violoncellist Wihan, durch Ladislaus Zelenka diesmal sehr gut vertreten wurde, brachte Gernsheim's op. 83, das gelegentlich seiner Uraufführung durch das Klingler-Quartett hier zur Genüge gewürdigt worden ist, und Borodins echt slawisches zweites Quartett vortrefflich zur Ausführung; dazwischen konnte man sich an dem prachtvollen Trio von Smetana erlaben, in dem Conrad Ansoerge hinreißend Klavier spielte. — Ein gediegener Musiker, ein ausgezeichnete Geigenkünstler mit ganz besonders schönem Ton ist Louis Pecsikai, dem zu Liebe sein Altersgenosse Ernst von Dohnanyi die Leitung des Blüthner-Orchesters übernommen hatte; Bach und Beethoven lagen ihm sehr gut.

Wilhelm Altmann

Das 5. Hausegger-Konzert bedeutete einen Höhepunkt der heurigen Saison. Auf dem Programm standen zwei Werke: Mozarts g-moll Symphonie und Bruckners „Achte“. Die Nachschöpfung Bruckners, besonders des Adagios, dieses Wunderbaues nachklassischer Symphonik, war schlechthin vollendet zu nennen und hinterließ einen tiefgehenden, überwältigenden Eindruck. Mit nicht geringerer einführender Liebe wußte der Dirigent der schmerzlichen Holdseligkeit Mozarts ihr Recht zu wahren. Das Orchester war erfreulicherweise an diesem Abend trefflich disponiert. — Mahlers Fünfte Symphonie wurde von Hermann Scherchen

mit dem verstärkten Blüthner-Orchester zur Darstellung gebracht. Auch in der neuen Fassung gehört dieses Werk — mit Ausnahme des Adagietto — sicherlich zu den schwächeren Erzeugnissen Mahlers. Der ganze Aufwand an äußeren Mitteln kann über den doch recht bescheidenen Gedankeninhalt nicht hinwegtäuschen. Immerhin bedeutete die Mahlersche Schöpfung eine wahre Erquickung gegenüber der vorausgegangenen Kammersymphonie für 15 Soloinstrumente von Arnold Schönberg. Man braucht nicht konservativ oder gar unmodern gesinnt zu sein, um dieser Art Musik seine Gefolgschaft zu versagen. Mag sein, daß hier die Keime ungeahnter Entwicklungsmöglichkeiten schlummern, daß dieses wüste Durcheinandermusizieren, diese klanglichen Absonderlichkeiten den Beginn einer neuen Epoche ankündigen — ich für meine Person halte diese sich so interessant-pathologisch gerierende Kammersymphonie für ein mit nüchternem Kalkül angestelltes Experiment eines spekulativen Kopfes, der, nicht zuletzt unter dem unheilvollen Einfluß einer Literatenclique, die nun einmal empfangene Etikette „Neutöner“ unter allen Umständen beibehalten muß. Man fühlt die Absicht und man wird verstimmt. Sobald Schönberg in diesem Werk z. B. sich halbwegs „natürlich“ zu geben versucht, wie in einzelnen lyrischen Episoden, tritt eine geradezu erschreckende Gedankenarmut, eine unglaubliche Unselbständigkeit zutage. Ein kleines, von einem Häuflein begeisterungstrunkener Hörer provoziertes Skandalchen suchte zum Schluß dem Werke eine Bedeutung beizulegen, die ihm in Wirklichkeit in keiner Hinsicht zukommt. Ein Bravo schließlich den trefflichen Musikern und auch dem Dirigenten, der sich mit bewunderungswürdigem Feuereifer und mit stellenweise geradezu Besorgnis erregenden Körperbewegungen für die Neuheit ins Zeug legte, im übrigen bei Mahler sich als vielversprechender Dirigent erwies. — Georg Gundlach spielte die Symphonischen Etüden Schumanns mit hochentwickelter Technik, aber reichlich trocken und unpersönlich. Sein Vortrag ließ leider jede feinere Kultur vermissen, so daß man seiner Leistung trotz aller Anerkennung seines ernsten Strebens nicht froh werden konnte. — Das Auftreten Charlotte Rosens (Violine), die mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, war entschieden verfrüht. Zwar ist sie zweifellos begabt und verfügt in der Kantilene über einen runden, weichen Ton, aber was Bogenführung, Triller, Passagenspiel und Reinheit der Intonation anbelangt, hat sie noch sehr viel zu lernen. — In seinem 3. Konzert mit den Philharmonikern bot Carl Maria Artz als Neuheit „Vier Tondichtungen nach Böcklin“ op. 128 von Max Reger. Es sind aparte Klangbilder von stellenweise starkem Stimmungsreiz, überraschend durch die feine, durchsichtige Instrumentierung, die Prägnanz des thematischen Materials und ein bei Reger nicht allzu häufig zu beobachtendes, bemerkenswertes Streben nach Konzentration. Am bedeutendsten in Erfindung und Gestaltung erscheint mir „Die Toteninsel“ (molto sostenuto), ein Stück von düsterer Größe und schweremütigem Ernst. Ihm am nächsten kommt „Der geigende Eremit“ (molto sostenuto); die ent-

zückend schalkhafte Stimmung des Vorbilds freilich kommt in Regers mystisch-asketischer Ausdeutung nicht zum Ausdruck. (Das Violinsolo wurde übrigens von Julius Thornberg prachtvoll ausgeführt.) Die beiden Vivace-Sätze „Im Spiel der Wellen“ und „Bacchanal“ fallen trotz aller technischen Meisterschaft und aller koloristischen Reizmittel dagegen erheblich ab. Herr Artz gab sich auch an diesem Abend alle Mühe, den Befähigungsnachweis für den Dirigentenberuf zu erbringen, leider wieder ohne sonderlichen Erfolg. Seine Begleitung des Schumannschen Klavierkonzerts — von Max Pauer mit ritterlich-romantischem Schwung und kraftvoll-männlichem Empfinden hinreißend gespielt — ließ sehr viel zu wünschen übrig. Mit der „Freischütz“-Ouvertüre und den Lisztschen „Préludes“ wußte sich der Konzertgeber besser abzufinden. Willy Renz

Der Pianist Emil Frey besitzt ganz ausgezeichnete musikalische Eigenschaften; um in die Reihe der ersten Künstler seines Instrumentes treten zu können, fehlt ihm nur die Kraft, seinem Spiel eine persönliche Note zu verleihen. Auch als Komponist dürfte ihm vorläufig noch ein Erfolg versagt sein; seiner Sonata dramatica d-moll op. 27 kann man trotz mancher hübschen Einfälle hauptsächlich wegen ihrer Stillosigkeit keinen Beifall zollen. — Der letzte Liederabend Arthur van Eweyck's, der sich in unserem Konzertleben einen festen Platz erobert hat, interessierte besonders durch eine Anzahl neuer Kompositionen. Ralf Kornmann, der mit „Gebet“ und „Drei Sonetten des Michelangelo Buonarroti“ vertreten war, legt zu sehr das Hauptgewicht in den Klavierpart, so daß die Gesangstimme vollständig in den Hintergrund gedrängt wird. „Sehnsucht“ von F. Frischenschlager könnte ein wirkungsvolles Lied sein, wenn der Schluß nicht so stark abfiel. Die beiden Lieder von Max Laurischkus „Con sordino“ und „Nacht“ waren trotz ihrer Einfachheit in künstlerischer Beziehung am wertvollsten. „Altdeutsches Minnelied“ von Hugo Leichtentritt und „Guten Tag, Herr Gärtner“ von Georg Schumann sind auf den Unterhaltungston gestimmt und fanden daher bei den meisten Zuhörern den größten Beifall. — Die Sängerin Margarete Brühl bot eine gute Durchschnittsleistung. Der mitwirkende Geiger Gerhard Preiß spielte noch recht schülerhaft. — Der von Alexander Weinbaum geleitete Männergesangsverein Typographia (Gesangsverein Berliner Buchdrucker und Schriftgießer) verfügt über recht achtbare Stimmkräfte. Die meisten Chöre wurden mit ganz ausgezeichnete Klangschönheit vorgetragen. Den größten Beifall erzielte „Die Ablösung“ von Kaun, ein kurzer, aber sehr stimmungsvoller Chor, in dem alle Register gezogen werden, und der wiederholt werden mußte. Paula Weinbaum und Alfred Wittenberg, deren Leistungen allgemein bekannt sind, wirkten mit.

Max Vogel

Imre von Keéri-Szanto gab einen Klavierabend mit klassischen Kompositionen (Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt). Daß er ein ernst zu nehmender Künstler ist, wissen wir bereits; was ihm aber fehlt, das ist: klare Gestaltungskraft und mehr reine Pianistik. Bei Chopin's Sonate b-moll z. B. trennte er nicht

genügend die Massen voneinander, und auch bei Liszt versagte er recht oft, trotz mancher auffallenden brillanten Tonreihe. Er hat Seele, Technik und Kraft — und muß dennoch dies alles bewußter als bisher zu entwickeln suchen. — Johanna Dietz, die eine routinierte, leider etwas verblühte Isolden-Stimme hat und so viel Ausdrucksvermögen, daß sie lebendige Wirkungen erzielt, stellte sich Max von Schillings für einen Liederabend zur Verfügung. Die Kunst Schillings' ist vornehm, theoretisch interessant und zeugt dauernd von einem sensibeln Innenleben, das fast zu zart ist, um sich in sinnlicher Musik entladen zu können. Man freute sich, einen so rein künstlerisch schaffenden Komponisten wieder im Zusammenhange studieren zu können. Schillings begleitete selbst. — Gwendolyn und Arthur Williams (Klavier und Cello) spielten an ihrem Abend drei Sonaten von Reger, Beethoven und Brahms. Wenn eine Komposition den Mangel an Erfindung und an unmittelbarer Wirkung bei Reger beweisen soll, wird man diese sonderbare Sonate in a-moll heranziehen können. Nicht nur die Stile schwanken — alles, was sich auch nur anläßt, ein echtes Gefühl hervorzurufen, zerfließt sofort in ein neues Nichts, und selbst die reine technische Arbeit als solche befriedigt nicht vollkommen. Das Publikum, unter dem sich ein gut Teil Musiker befanden, war denn auch diesem Werke gegenüber zur Genüge ratlos. — Die Trio-Vereinigung Bronislav von Pozniak, Hans Bassermann und Heinz Beyer spielte an ihrem zweiten Abend zum Teil neue, zum Teil seltener gehörte Werke. Das Trio f-moll op. 10 von G. Fitelberg ist ein elegantes, echtes Musikantenstück, das leider an vielen Stellen, namentlich im langsamen Satz, zu wenig Atem zeigt. Auch eine an diesem Abend zum ersten Male aufgeführte „Rhapsodie op. 33 für Klavier, Violine und Cello“ von L. Rozycki zeigte bei aller Tüchtigkeit der Arbeit zuviel leere Leidenschaft, so daß man den Ernst der Sache schwerlich erfassen konnte. Von demselben Komponisten kamen noch einige leichte Liedchen zum Vortrag, für die sich die ausgezeichnete Sängerin Isa Berger-Rilba mit anmutiger Kunst einsetzte. — Mark Günzburg und Elsa Günzburg-Oertel spielten „neue und selten aufgeführte Klavierkompositionen für zwei Klaviere“. Es muß gleich gesagt werden, daß es eine ungeheure Zumutung an die Hörer ist, einen ganzen Abend mit derlei Stücken zu füllen, auch wenn sie, wie in diesem Falle, noch so ausgezeichnet dargeboten werden. Man muß vor der Schwere, die dem ganzen, im Grunde absonderlichen Apparat zugrunde liegt, ermüden. Das müssen auch die Konzertgeber empfunden haben, und deshalb fügten sie ein Solowerk ein. Das Programm war interessant, aber zu sehr auf einen Ton gestellt: abgesehen von Alkan's formvollendetem, aber blassem „Benedictus“ brachten die beiden Russen Rachmaninoff und Liapounow eine solche weitläufige, sentimentale Eintönigkeit hervor, daß man für Emil Kronkes Konzert-Variationen op. 81, die angesichts ihrer besonderen Aufgabe als gelungen bezeichnet werden müssen, nicht mehr die nötige Aufmerksamkeit sammeln konnte. Die Bearbeitung der Zwölften Rhapsodie von Liszt endlich, in der

ihr Bearbeiter Karg-Elert die Zwischentöne zu schaffen versucht hat, erinnerte leider oft zu sehr an Orchestrion-Musik. Das Publikum erwies sich dankbar für alles, namentlich aber für das glänzende Spiel. Arno Nadel

Adolf Waterman (Klavier) und Felix Robert Mendelssohn (Cello) brachten als Novität eine interessante Cellosone von Jean Huré, ein sehr schweres Werk, das bei aller Modernität Gedanken und abwechslungsreiche Stimmungen enthält. Es wurde gut vorgetragen. — Una Bourne (Klavier) und Mona McCaughey (Sopran) konzertierten zusammen. Die Pianistin ist technisch und musikalisch sehr tüchtig, ihre Lyrik braucht noch Vertiefung. Die Stimme der Sängerin klingt im piano gut, im forte viel zu scharf. Der hübsche Vortrag kann über Mängel der Stimmbildung nicht hinweghelfen. — Die Berliner Trio-Vereinigung der Herren Mayer-Mahr (Klavier), Dessau (Violine) und Grünfeld (Cello) kam erst recht in Schwung bei Brahms. Beethoven und Schumann mußten sich ziemlich viel Gleichgültigkeit gefallen lassen. Der Pianist spielt immer viel zu viel solo. — Eine feine Pianistin von echt französischem Typus ist Geneviève Dehelly. Ihre hochstehende, perlende Technik überschreitet auch im forte nie die Grenzen des Instrumentes. Ihre Gestaltung ist klar und von Wärme erfüllt. — Als tüchtiger Cellist, technisch und musikalisch, stellte sich Ewel Sam-Stegmann vor. Sein Ton ist in Passagen auffallend klein. — Viel Unkünstlerisches mußte man bei einem Nachmittagskonzert mit in Kauf nehmen, das von Robert Spörry (Tenor) und Hermann Berkowsky (Violine) arrangiert worden war. Ich habe die Trilleretüde von Paganini noch nie so unsauber spielen hören. Die alten Lieder von Adam Krieger sind gewiß sehr schön, wenn sie aber von den Streichern so unrein und unrhythmisch begleitet werden, bereiten sie kein Vergnügen.

Emil Thilo

Helene Lachmanski-Schau sang Volks- und Kinderlieder, die sie sich selbst am Flügel, wie am Spinett begleitete. Ihr offenes Geschick für ein derartiges Experiment, wie ihre lobenswerte deutliche Aussprache, zu der sich ein natürliches Vortragstalent gesellt, helfen ihr über manche Klippe hinweg. Ihre Stimme ist klein und nicht sonderlich reizvoll; ihr Programm vermischte wahllos Interessantes mit Überflüssigem. — Marta Hallers kleiner, aber anmutiger Sopran und Therese Bardas' weicher, in der Tiefe etwas matter Alt vereinigten sich zu wohlklingendem Duettgesang. Beide Damen zeigen dieselben Vorzüge und Schwächen. Vortrefflich ist bei beiden Aussprache, Tonbildung und der gute Wille zum Vortrag; fehlen tut beiden fast in gleichem Maße in stimmlicher Hinsicht größere Ausgiebigkeit und rein musikalisch etwas, was ihren Leistungen erhöhtes Interesse verleiht. Der Gesamteindruck war gleichwohl überwiegend günstig. — Petrescu Woiku entwickelte zwar im Andante von Mendelssohns Violinkonzert schönen gesangreichen Ton, ließ aber in dessen Finale bezüglich der Sauberkeit des Tons viele Wünsche offen. Speziell die zahlreichen Stakkato-Läufe des Satzes klangen oft wie eine Kette holziger Geräusche. Viel besser wurde es dagegen in Lalo's Spanischer

Symphonie, die er mit gut entwickelter Technik, auch tonlich sauberer, recht beifallswert bewältigte. — Aurelie Révy-Chapman besitzt nicht genug gesangliche Kultur, um solche Aufgaben, wie Beethovens „Ah perfido“ mit Erfolg bewältigen zu können; zudem eignet sich ihr wohlklingender, aber dem Volumen nach kleiner Sopran recht wenig dafür. Besseres leistete die Sängerin in kleineren, zarten Liedern, wie Schumanns „Lotosblume“, „Marienwürmchen“ usw. Auch Stradella's altbekannte Kirchenarie gelang ihr nicht übel. Jacques van Lier spendete wertvolle und rein musikalisch interessante Beiträge auf dem Cello. Sein seelenvoll warmer und weicher Ton eroberte sich schnell die Herzen der beifallsfreudigen Zuhörer. — Der 5. Kammermusik-Abend des Klingler-Quartetts bereitete der zahlreich erschienenen Stammgemeinde dieser Konzerte augenscheinlich Vergnügen; man erfreute sich an dem glatten, sicheren Zusammenspiel und der dominierenden Verve des Primgeigers. Tiefere Eindrücke lösten besonders die beiden langsamen Sätze des F-dur Quintetts, wie des a-moll Quartetts aus. — Im wesentlichen dieselben Eindrücke, wie früher, erhielt ich von Georg Funks diesmaligem Liederabend. Er ist ein guter, bis zu einem gewissen Grade sogar vortrefflicher Sänger, dem die kleine, aber angenehme Stimme im piano und mezzoforte ebenso wie in dem sehr klangschönen Falsett trefflich gehorcht. Da sich hiermit eine gute Aussprache und achtungswerte Atemtechnik verbindet, leistet er im Genre des Zarten oft überraschend Gutes, so im „Neugierigen“ von Schubert; sobald er aber gezwungen ist, stimmliche Kraft herzugeben, ändert sich alles; dann wird seine Vokalisation flach und die Tongebung gepreßt; darunter litt z. B. „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein“, der Durteil von „Trockne Blumen“, „Mein“ usw. Schade, daß der strebsame Künstler hier noch nicht Abhilfe gefunden hat.

Emil Liepe

Einen „Lieder- und Rezitations-Abend“ gaben Elfriede und Margarete Beyer. Elfriede sang und Margarete rezitierte — und im Saal saßen Mama, Papa, Großtante usw. bis zur entfernten Freundin. Eine intime Familienfeier, bei der der Kritiker vollständig überflüssig war. — Zwei weitere Damen spielten Klavier: Lucie Caffaret und Germaine Lefort. Erstere hat keine schlechte Technik, verfügt auch über einiges Sentiment, spielt aber im großen und ganzen noch recht schülerhaft. Weiteres bleibt abzuwarten. Frl. Lefort ist eine junge Pianistin, die entschieden etwas gelernt hat, und die auch weiß, was sie will. Ihre technische Gewandtheit ist bereits weit gefördert und im Ausdruck ist ihr eine Bestimmtheit eigen, die ich nicht bei ihr vermutet hätte. — Sydney Biden ist ein sympathischer Sänger von feiner Kultur, der aber infolge Indisposition verhindert war, seine Höhe frei zu gebrauchen. Zwischen Beethoven und Schubert pflegte er die Moderne. Daffner, Streicher, Hausegger, Reznicek wurden intelligent und warm empfunden vorgetragen, so daß er als Vortragskünstler entschädigte für den Mangel an stimmlichen Reizen. — Alice Benkö (Violine) vereinigte sich mit Emil Nitsch (Tenor). Die Geigerin spielt bereits mit großer technischer Sicherheit und die Kunst der Bogenführung hat

sie erfaßt. Desgleichen verrät ihr Vortrag eine gewisse Fröhreife, die aber keineswegs stört. Ihr Gesangspartner ist kein feiner Sänger. Ihm hängt die Nonchalance der Bühnensangstechnik resp. -manier zu sehr an, als daß man seine Leistungen für gut befinden könnte. Walter Dorfmueller begleitete korrekt, nur mitunter zu weichlich im Rhythmus.

Carl Robert Blum

Katharina von Ranuszewicz, eine der wenigen Liszt-Schülerinnen, die man noch im Konzertsaal hört, gab einen Klavierabend, an dem sie ausschließlich Werke ihres Meisters spielte. Auch eine für sie von Liszt bearbeitete Ungarische Rhapsodie war dabei, deren Original (und einziges Exemplar) im Besitz von Frl. v. Ranuszewicz ist. Ich muß leider bekennen, daß das Werk und das Spiel der Künstlerin mir keinen nachhaltigen Eindruck hinterließen. — Gisella Grosz scheint gleichfalls gern Liszt zu spielen, wenngleich sie stets die virtuoseren Werke bevorzugt. Die Spanische Rhapsodie (die weniger dankbar, aber noch erheblich schwieriger als die „Don Juan“-Phantasie ist) bot ihr Gelegenheit zu zeigen, daß sie selbst die heikelsten technischen Schwierigkeiten „spielend“ zu bewältigen vermag. Aber sie ist jetzt gottlob nicht mehr die allzu temperamentvolle, rücksichtslose Tastenstürmerin, die sie früher war. Den zweiten Satz der Schubertschen C-dur Phantasie spielte sie mit so viel Innerlichkeit und den Karneval von Schumann mit so viel Grazie, daß man nunmehr die größten Hoffnungen auf sie setzen darf und in den herzlichen Beifall des Publikums gern mit einstimmt. — Der erste Klavierabend von W. Gamaleja erweckte einige Hoffnungen, der zweite vernichtete sie. Eine ernsthaft kritische Würdigung seiner Chopin-Interpretationen scheint mir unmöglich. — Auch von Wladimir Cernikoff ist für die Zukunft kaum Gutes zu erhoffen. Zwar hat sich dieser Pianist eine wuchtige und äußerlich glänzende Technik angeeignet; aber wer Liszts h-moll Sonate so sinnlos herunterzuhauen vermag, wer ihre lyrischen Schönheiten so grotesk zu verzerren imstande ist, an dessen Musikalität muß man trotz der beträchtlichen Fingerleistung ernstliche Zweifel hegen. Die mitwirkende Geigerin Beatrice Langbey spielte korrekt und mit sinngemäßem Ausdruck. — Über Ralph Leopold und Oliver Denton kann und soll ein abschließendes Urteil noch nicht gefällt werden. Ralph Leopold scheint ein begabter Salonpianist zu sein und die Grenzen seiner Begabung zu kennen (das war schon aus dem Programm ersichtlich). Oliver Denton hat anscheinend das Zeug zu einem Virtuosen großen Stils. Er weiß offenbar, wie alles gemacht wird und werden muß, kennt manuelle Schwierigkeiten kaum und trifft mit sicherem Wurf die wesentlichen Akzente. Aber er empfindet leider so gar nicht, was er spielt. Seine Art, Musik zu machen, ist typisch amerikanisch: alle Augenblicke irgend ein neuer Trumpf. Vielleicht wird er dereinst die Konkurrenz schlagen; und sein Streben ist wohl auch mehr darauf als auf innerliches Erfassen der vorzutragenden Werke gerichtet. — Einen ungetrübten Genuß bot der erste Teil des ersten Klavierabends von Ferruccio Busoni, der nur Bearbeitungen brachte. Wohl niemand vermag so am Klavier zu „instrumentieren“ wie

dieser Klaviermeister, dessen geradezu fabelhaftes pianistisches Können sich auch diesmal wieder im hellsten Lichte zeigte. Kommt noch hinzu, daß jede Interpretation Busoni's von einer, wenn auch bisweilen allzu subjektiven, so doch stets geistvollen Auffassung Zeugnis ablegt. Um so unbegreiflicher mußte es erscheinen, daß er im zweiten Teil seines Konzertes nach einem etwas matten Vortrag von Beethovens Hammerklaversonate op. 106 Chopin's Etüden op. 25 in einem so überhasteten Tempo wiedergab, daß man leider nicht eine reine, künstlerische Wirkung, sondern nur eine pianistische Rekordleistung konstatieren konnte. — Das 8. Loevensohn-Konzert interessierte durch die erste Berliner Aufführung von Schönbergs Zweitem Streichquartett (mit einer Sopranstimme) op. 10. Der erste Satz bietet nichts Ungewöhnliches. Die drei anderen Sätze als Katzenmusik zu verulken, scheint mir allzu billig und auch nicht würdig. Schönberg ist unter den modernen Komponisten insofern eine Ausnahmeerscheinung, als er zwar stets von einer künstlerischen Idee ausgeht und diese zumeist sehr klar erfaßt, in den Mitteln zu ihrer Gestaltung aber sich regelmäßig vergreift. Könnte man die Gehörseindrücke, die seine Musik bietet, ohne weiteres in Gedanken- und Gefühlsassoziationen umwandeln und den Gehörsnerven lediglich eine Vermittlerrolle zuweisen, so wäre für das Publikum das Schönberg-Problem mit einem Schlage gelöst. (Wenn wir jemanden in einer uns fremden Sprache mit einer quarrenden Stimme reden hören, so haben wir nur einen akustischen Eindruck, und der kann sehr übel sein, trotzdem der Betreffende vielleicht etwas sehr Tiefes und Geistvolles ausspricht.) Die Worte von Stefan George, die Schönberg im dritten und vierten Satze seines Quartetts singen läßt, sind ganz und gar Musik; und die Musik, die Schönberg dazu macht, ist ganz und gar poetisch erfüllt, aber — sie ist in einer für das Ohr unbegreiflichen Ferne von aller klanglichen Sinnlichkeit. Erwähnt sei noch, daß Meta Zlotnicka mit erstaunlicher Intelligenz die Musik Stefan Georges in der Schönberg'schen Übertragung zum Ausdruck brachte. — Im Gegensatz zu dem Eigenbrödlar Schönberg hat Carl Robert Blum durch exakte Untersuchung und Vergleichung der in neuerer Zeit geschaffenen Musikwerke eine Art Schema zu finden versucht, mit dessen Hilfe der Musik unserer Zeit neue, allgemein gangbare Wege gewiesen werden sollen. Er setzt neben das männliche Dur und das weibliche Moll sehr zeitgemäß ein drittes, vermisches „Mixtur“-Geschlecht, dem von c aus die Skala c, d, e, f, g, as, b, c zugrunde liegen würde. Der Reiz dieses neuen „Geschlechts“ liegt wesentlich auf harmonischem Gebiete, und zwar vor allem darin, daß ein Dur-dreiklang eintritt, wenn man einen Moll-dreiklang erwartet, und umgekehrt; also weniger in der Folgerichtigkeit, als vielmehr in der Überraschung. Zweifellos können sich hierbei sehr aparte Wirkungen ergeben. Das erwiesen auch einige Bruchstücke aus Instrumentalkompositionen des Vortragenden, sowie ein von Elsa v. Holbein gesungenes Lied. Aber der Skala fehlt der Leitton in die Oktave. Und ihrer melodischen wie harmonischen Verwendung scheinen mir sowieso enge Grenzen gezogen zu sein. Überdies besteht

die Möglichkeit, auch andere neuartige Skalen empirisch nachzuweisen und sie systematisch zu verwenden. Schon deshalb ist die Bezeichnung der Blumschen Skala als Ton-„Geschlecht“ bedenklich. Da Blum übrigens Moll und „Mixtur“ nur als Unterarten des naturgegebenen Dur auffaßt, so weisen seine Untersuchungen und Anschauungen erfreulicherweise vielleicht den Weg zu einer Art von musikalischem Monismus. (Hierüber kann im Rahmen eines Referates leider nichts Näheres gesagt werden.) — Ein Beethoven-Abend verschaffte dem begabten und routinierten Dirigenten Paul Scheinpflug einen starken Publikumserfolg, der durch die etwas weichlich-süßliche Art der Interpretation eher erhöht als vermindert wurde. Das zwischen der Achten und Fünften Symphonie vorgetragene (wenn man offen sein darf: arg langweilige) Tripelkonzert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchester gab den Herren Robert Kahn, Karl Klingler und Hugo Becker zwar wenig Gelegenheit, ihre große Künstlerschaft zu zeigen; immerhin fanden die bekannten Künstler reichen und wohlverdienten Beifall.

Richard H. Stein

Ein sympathisches Künstlertum entrollte Else Meyer-Verena, die über einen zwar kleinen, aber glockenreinen und vorzüglich tragenden Sopran verfügt. Kopftontechnik, Phrasierung und Sprachbehandlung sind bestens kultiviert, und ein charmevoller, verständigt pointierter Vortrag trug außerdem dazu bei, Gesänge von Liszt, Wolf, Debussy und Strauß zu einer künstlerisch vollwertigen Wiedergabe zu bringen. Wenig dankbar erwies sich dagegen die Aufgabe, ziemlich amorphe und nach jeder Richtung hin wenig glückliche Manuskriptlieder von Marcel Sulzberger aus der Taufe zu heben. Fritz Crome war ein feinsinniger Begleiter. — Ein dankbareres Debüt hatte da der Tenor Claus Hülsen mit Hermann Wetzels Manuskripten zu vertreten. Wenngleich sie mir in der Arbeit etwas rückständig (um nicht zu sagen „unmodern“) erscheinen wollten, spricht doch eine gewisse schöpferische Kraft und ein künstlerischer Persönlichkeitsgehalt zum Hörer. Der vom Komponisten mit Umsicht begleitete Sänger bot recht ungleichwertige Eindrücke. Sein heldischer Tenor, zwar nach der Höhe etwas begrenzt, hätte Qualität, wäre die Singweise nicht gar so naturalistisch. Die mit Muskelkraft produzierten hohen a's rächen sich leider schon heute durch bedenklich wackelige Stimmbrüche (f, fis), und das Falsettieren ist ein künstlerischer Nonsens, kein piano. Hier können nur ernste Studien unter fachmännischer Leitung auf den rechten Weg zurückweisen. — Zum Konzertsang wenig prädestiniert erscheint Lisa Wende. Ihr Material ist reichlich spröde und reizlos, wenngleich die Spuren fleißiger Tonstudien nicht verkannt sein sollen. Auch dem Vortrag wäre mehr persönliches Temperament und innere Wärme zu wünschen. Als sicherer Begleiter fungierte Karl Kämpf, der sich außerdem mit zwei eigenen Kompositionen für Normalharmonium am Programm des Abends beteiligte und verdienten Beifall erwarb. — Julius Lieban gab einen Liederabend. Wie weit ein Vertreter des Tenorbuffofaches selbst vom Rang Liebans für den lyrischen Konzertsang — Schubert

und Schumann regierten das Programm — geeignet erscheint, bleibe dahingestellt. Jedenfalls war das Publikum dem beliebten Sänger willig und in Scharen auch nach der ungewohnten Stätte seiner Tätigkeit gefolgt und bewies seine Dankbarkeit durch enthusiastischen Beifall. Als ausgezeichnete Begleiter, klar, kraftvoll und von souveräner Beherrschung des Technischen diente dem Sänger Kapellmeister Viktor Wolfgang Schwarz. In hohem Maße konnte auch Kaza Lieban in ihrer pianistischen Mitwirkung am Erfolg des Abends partizipieren. Musikalität, Stilgefühl und eine bemerkenswerte Reife zeichneten ihre Leistung aus. — Was sich die Pariserin Gaby Rusch-Romingère an krassestem Dilettantismus vor der musikalischen Öffentlichkeit leisten durfte, ist ein bedenkliches Symptom für die unbegrenzten Möglichkeiten der Berliner Konzertsaison. Man war der Mitwirkung Fritz Ohrmanns, der „Stimmungsbilder“ von Karl Kämpf auf dem Kunstharmonium zu Gehör brachte, besonders dankbar. Auch als Begleiter entwickelte er großen musikalischen Feinsinn und rettete, soweit es ging, den Abend. — Madame King Clark ist die geborene Hochdramatische, und ich hätte sie just lieber als Ortrud oder Brünnhilde auf den weltbedeutenden Brettern gesehen als das Ständchen von Brahms und das H. Wolfsche Gebet auf dem schier allzu schwach gefügten Konzertpodium von ihr gehört. Dazu ist ihr Organ entschieden zu wuchtig und andererseits doch wieder nicht subtil genug durchgebildet. Trotzdem waren ihre Leistungen durchaus respektabel, besonders wo sie aus dem vollen schöpfen konnte. Die Straußsche „Cäcilie“ und „Zueignung“, die wie manches andere wiederholt werden mußte, seien ausdrücklich genannt. Einen besseren Begleiter wie Eduard Behm konnte sich die Sängerin nicht wünschen, zumal ihm für seine äußerst gewandte Hilfe gelegentlich einer Entgleisung spezieller Dank gebührt. — Einen Zyklus Lieder von Erich J. Wolff aus „Jost Seyfried“, die sechs Beethovenschen Gesänge „An die ferne Geliebte“ (in der Originaltonart) und fünf der populärsten Loewe-Balladen hatte der Baritonist Oskar Seelig zu seinem Programm gemacht und verstand es nicht bloß, diese musikalische captatio benevolentiae vollauf zu rechtfertigen, er vollbrachte vielmehr schlechthin eine Meisterleistung allerersten Ranges. Es mag schönere, größere und durchgefeiltere Stimmen geben, aber einen Künstler von so hoher Intelligenz, Gestaltungskraft und innerer Wärme der Darbietungen, der seinen Hörern so tief zu Herzen singen kann, habe ich seit Eugen Guras Zeiten nicht oft gehört. Das Publikum gab seinem Enthusiasmus ungezügelter Ausdruck und nötigte dem Sänger, sowie dessen vorzüglicher und ausdauernder Begleiterin Anita von Hillern-Flinsch eine Zugabe nach der anderen ab.

Rudolf Wassermann

BREMEN: Im 7. Philharmonischen Konzert spielte Bronislaw Huberman Mendelssohns e-moll Violinkonzert wundervoll; im Mittelpunkt des Interesses stand aber Liszts „Faustsymphonie“. Das Tenorsolo sang Helmut Neugebauer, den Orgelpart vertrat Julius Schlotke, und Herren vom Philharmonischen Chor trugen den Chorus mysticus vor. Das 8. Konzert

brachte unter Ernst Wendel eine gediegene Aufführung von Beethovens Missa solemnis, wobei die Damen Noordewier-Reddingius und Philippi und die Herren L. Heß und Th. Denys die Solopartien in gewohnter Weise feinkünstlerisch vertraten. — Hans Heinemann gab — unterstützt von Toni Mayer — seinen 2. Klavierabend. Das Programm enthielt ausschließlich Werke für zwei Klaviere, von denen Saint-Saëns' Variationen über ein Beethovensches Thema und dessen „Danse macabre“ die hervorragendsten waren. Die Neuheit des 3. Kammermusik-Abends der Philharmonischen Gesellschaft war Burchard Bullings Klavierquartett op. 8. Die Herren Metz, Plate, van der Bruyn und Ettelt spielten es mit großer Hingabe. Die Arbeit Bullings, eines Schülers von Reger, ist vielversprechend und verdiente die warme Aufnahme, die ihr zuteil wurde, im reichsten Maße. Verschiedene Novitäten wiesen auch die beiden letzten Konzerte des Lehrgesangsvereins auf, so den dramatisch-belebten Chor „Kaiser Karl in der Johannisnacht“ von Wendel, „Echo“ von Taubmann, Schwartz' Bearbeitung der „Prager Schlacht“, „Drauf und dran“ von H. Kaun u. a. Großen Erfolg hatten ferner die Klavierabende von Telemaque Lambino und Luise Gmeiner und der Liederabend von Hans Timmermann, der seine noble Art zu singen in Wolfs Michel-Angelo-Liedern und in den „Vier ersten Gesängen“ von Brahms hervorragend schön zur Geltung brachte.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Als Leiter des 3. Ysaye-Konzertes hinterließ Bodanzky (Mannheim) mit Beethovens „Achter“ und bekannten Werken von Wagner einen sehr günstigen Eindruck. Friedberg spielte ganz wundervoll Brahms' B-dur Konzert. — Das 4. Concert populaire war der französischen Musik gewidmet. Vincent d'Indy dirigierte seinen „Sommertag im Gebirge“ und seine Symphonie „Cénévole“ sowie zwei Nocturnes von Debussy. Er ist kein Blender, weder als Komponist noch als Dirigent, aber eine durch und durch musikalische Natur, vor der man Achtung haben muß. Mme. Vorska aus Paris sang in ausgezeichnete Weise Lieder mit Orchester von Fauré, Bréville und Franck, und die sympathische Pianistin Aussenac spielte den Solopart in der Symphonie und eine Ballade von Fauré. — Der sich immer mehr entwickelnde Bachverein (Zimmer) gab sein 2. Konzert, das sehr interessierte. Der Chor sang sicher und klangschön die Kantate „Also hat Gott die Welt geliebt“ und den Chor „Cum sancto spiritu“ aus der h-moll Messe. Frau Kämpfert und R. Gmeiner sangen die Soli und namentlich die erste mit großem Erfolg. Ein vorzüglicher Cellist Soiron spielte allein die c-moll Suite und mit Wanda Landowska am Spinett die g-moll Sonate. Letztere allein mit größtem Erfolge das „Capriccio über die Abreise meines lieben Bruders“. — Das 2. Konservatoriumskonzert (Dubois) war gleichfalls hochinteressant: Bachs Kantaten No. 118 und 169, letztere für Alt (Maria Philippi) und obligate Orgel, Sanctus und Benedictus aus der Messe von Peter Benoit, vier Lieder mit Orchester von H. Wolf und Mahlers „Zweite“, die bei ausgezeichnete Wiedergabe durch das wundervolle Orchester einen

durchschlagenden Erfolg erzielte. — Von kleinen Konzerten ist ein Sonatenabend von Suzanne Godenne und Szigeti (Brahms, Pierné, Goldmark) zu nennen, worin beide durch vollendetes Zusammenspiel entzückten. Buhlig, Louis Closson, Casals, Lula Mysz-Gmeiner, Alma Moodie gaben mit großem Erfolg eigene Konzerte.

Felix Welcker

DRESDEN: Im 5. Hoftheater-Konzert der Serie A bezieht die Königliche Kapelle den ersten Jahrestag des Hinscheidens von Felix Draeseke durch die Uraufführung einer Symphonie aus seinem Nachlaß. Sie ist in dem letzten Lebensjahr des Meisters entstanden und führt nun den Titel „Sinfonia comica“, der wohl im bewußten Gegensatz zu des Tondichters bekannter „Tragica“ gewählt ist. Dieser Kontrast ist bezeichnend für den Menschen Draeseke, für den seine Kunst immer wahrhaftige Lebensäußerung war: auf der Höhe des Lebens, in der Vollkraft der Jahre erscheint ihm das Dasein als Tragödie — und im 77. Jahre, als rüstiger Greis, beschaut er es mit dem heiteren Auge des lachenden Philosophen und Künstlers und schließt seine Lebensarbeit nach den gewaltigen Erschütterungen seines „Christus“ mit einem humoristischen Werke ab, das knapp und eilig am Hörer vorüberhuscht und im ganzen nicht länger als zwanzig Minuten dauert. Wer Draeseke kennt, wußte im voraus, daß seine Komik nicht von der landläufigen Art sein könne, denn der Humor, der ihm in allen Lebenslagen eigen war, hatte mitunter etwas Herbes und neigte stark zur Satire, zum Epigramm. Schon die Tonartbezeichnung e-moll der „Komischen Symphonie“ ist ein echt Draesekescher Spaß, denn diese Tonart kann selbst das aufmerksamste Ohr an den für die Tonalität sonst entscheidenden Stellen kaum entdecken, vielmehr herrscht da meist das entsprechende G-dur vor. Man sieht ordentlich die vergnügten Mienen des Meisters bei diesem Versteckenspiel, das allerdings nur den verhältnismäßig wenigen Musikalischen ganz verständlich ist. Und so steht es mit der ganzen Komik dieser Symphonie. Sie liegt nicht an der Oberfläche, sondern will gesucht und herausgefunden sein und paart sich überdies noch mit einer behaglichen Märchen-Romantik, die vor allem in dem langsamen Satze „Fliegenkrieg“ zutage tritt. Man könnte die Entstehung dieses Satzes wörtlich aus den Noten herauslesen: der greise Meister, der im Lehnstuhl Mittagsruhe halten will, wird durch eine kecke Fliege (Solo-violine) und ihre schwärmenden Gefährtinnen so lange belästigt, bis er ihren Angriffen, ihrem Schwärmen, Spielen und Kosen durch einen Schlag mit der Fliegenklappe ein Ende macht. Köstliche Scherze der Instrumentation, ein Kichern und Hüpfen der Themen wechselt mit Melodien von holder Anmut und tiefer Empfindung ab, und die meisterliche Kontrapunktik Draesekes feiert in diesem Werke einen um so größeren Triumph, als sie sich durchaus nicht auffällig bemerkbar macht. Gewiß klang den Hörern, die wohl unwillkürlich auf Operettenkomik und Couplethumor gefaßt waren, die Neuheit zunächst fremd vorm Ohr, aber sie fand, dank einer alle Schwierigkeiten spielend bewältigenden, geistsprühenden Ausführung unter der Leitung des ehemaligen Draeseke-Schülers Her-

mann Kutzschbach eine sehr freundliche Aufnahme. Ich glaube, mit der Zeit werden weiteste Kreise diese „Komische Symphonie“ lieben lernen. — Einen Abend, der ausschließlich Lieder von Max Schillings brachte, veranstaltete Johanna Dietz unter persönlicher Begleitung des Komponisten. Dieser ist leider kein Klavierspieler von Bedeutung, und so kam es, daß die zahlreichen harmonischen und rein klanglichen Schönheiten seiner Lyrik nicht voll zur Geltung gelangten. Immerhin durfte man sich des Reichtums an Erfindung, Stimmung und Farbe freuen, der in den Schillingsschen Liedern ruht, und der Tonsetzer konnte neben seiner vortrefflichen Interpretin einen ehrlichen Erfolg verzeichnen. — Walter Bachmann hatte für sein letztes Kammerkonzert das Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M. herbeigerufen und fand mit ihm stürmischen, wohlverdienten Beifall. Aus der langen Reihe der Solistenkonzerte sei ein gemeinsamer Abend von Elsa Möller-Krigrar (Gesang) und Alfred Pellegrini (Violine) hervorgehoben.

F. A. Geißler

ESSEN: Das neue Jahr begannen wir mit Gernsheim und Kompositionen von ihm. Er leitete im Symphoniekonzert seine zweite Symphonie sowie die Tondichtung „Zu einem Drama“ und fand liebenswürdige Zuhörer, die sich freuten, als nachher Abendroth mit dem Meistersinger-Vorspiel und der Tannhäuser-Ouvertüre kam. In einem anderen Symphoniekonzert machte Abendroth das Händelsche Concerto grosso in d-moll so entzückend, daß er den letzten Satz wiederholen mußte; auch Strauß' „Don Quixote“ wurde ein Muster technisch hervorragender und musikalisch lebendiger Darstellung. Gerard Hekking spielte das Cellosolo hervorragend schön und zeigte sich auf gleicher Höhe bei dem a-moll Konzert von Saint-Saëns. Die Braunfels'sche Serenade erschien in Jahresfrist zum zweiten Male, und man erneuerte die Bekanntschaft gerne. Im Musikverein bot Abendroth Mozarts Jupitersymphonie in einer fast idealen Aufführung; man wird überhaupt Mozart nicht leicht schöner hören als von ihm. Haus-eggers etwas schwülstiger „Wieland“ leitete zu dem Tedeum von Furtwängler über, einem infernalischen Lärmstück von trivialer Erfindung und mörderischer Stimmbehandlung. Eine angenehme Bekanntschaft war dagegen Enrico Mainardi, das junge Cellistengenie, in Dvořáks Konzert. Mit heiterer Kunst aus alter Zeit wartete der Frauenchor unter Obsner auf und sang verschiedene Sachen ganz prächtig. Bachs Kaffeekantate und Mozarts Schauspielerskonzert mit Minna Obsner in den Hauptpartien fügten sich hübsch in den Rahmen. Die Reihe der Konzerte in der neuen Synagoge wurde vom jungen Synagogenchor unter Peter Hennes mit Händels „Josua“ stimmungsvoll eröffnet. Die Soli lagen bei Erica Hehemann, Grete Rautenberg, sowie den Herren Frankenstein und August Wandt. Das von Peter Hennes prächtig gespielte g-moll Konzert von Händel erwies die Schönheit der Walkerschen Orgel.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Das Meininger Hof-Orchester brachte in seinem zweiten, bedauerlicherweise recht schlecht besuchten Konzert Regers Romantische Suite op. 125 und den großangelegten Gesang „An die Hoffnung“ unter

des Komponisten Leitung zum Vortrag. Beide Werke, deren Genialität und Bedeutung keine Diskussion heute mehr duldet, wurden in einzig schöner Weise von den Meinigern interpretiert und lösten wahre Beifallsstürme aus. Anna Erler-Schnaudt sang das Hölderlinsche Gedicht mit ungewöhnlich tiefem Nachempfinden und packender musikalischer Gestaltungskraft. Alexander Schmueller spielte Bachs Geigenkonzert in a-moll mit bemerkenswerter musikalischer Vollendung. Erstaunt war man, daß im begleitenden Orchester die Continuoostimme fehlte. Ganz auf der Höhe war weder Max Reger noch sein Orchester bei der Wiedergabe der Zweiten Symphonie von Brahms, der die eigentliche romantische Lieblichkeit fehlte. Nur im dritten Satz horchte man hier und da innerlich auf. — Im Tonkünstlerkonzert hatte man endlich Gelegenheit, Friedrich Gernsheim's Tondichtung „Zu einem Drama“ unter Max Kaempfers feinfühler Leitung zu hören. Das bedeutungsvolle Werk gefiel sehr. Adolf Busch spielte Dvořáks Violinkonzert mit der höchsten virtuellen Eleganz. Webers Oberon-Ouvertüre und Mendelssohns Reformationssymphonie — in diesen Parsifaltagen besonders interessant, weil hier aus der sächsischen Liturgie das „Glaubensmotiv“, wie man es bei Wagner kennt, ebenfalls entnommen ist — waren die übrigen Stücke des fesselnden Programms. — Mit einem Beethoven-Abend verstärkte das neue Rebner-Quartett die günstigen Eindrücke seines ersten Abends. — Gertrude Foerstels engelgleicher Sopran feierte in einem Liederabend Triumphe. — Das Österreichische Trio — Paul Schramm (Klavier), Maximilian Ronis (Violine) und Armin Lieberman (Cello) — hatte einen vollen künstlerischen Erfolg in seinem Konzert zu verzeichnen. Die Variationen und Fuge über ein Volkslied von Paul Carrière, eine sehr beachtenswerte Novität, und das a-moll Trio von Tschaikowsky wurden in außerordentlich vollendeter Weise interpretiert. Hilda Saldern sang einige Lieder von Sekles und Josef Marx in ausgezeichnete Weise. Der geistvolle Pianist Bruno Hinze-Reinhold führte mit seiner Frau Hugo Kauns Märkische Suite op. 92 und E. E. Tauberts ursprünglicher empfundene Phantasie-Sonate in e-moll in ausgezeichnete Interpretation vor. Bruno Helberger bestätigte seinen guten Ruf als Pianist mit Beethovens As-dur Sonate (op. 110) und der h-moll Sonate von Liszt. Der Sängerkhor des Lehrervereins sang unter der sachkundigen und gesanglich vornehmen Leitung seines zweiten Dirigenten Adolf Müller einige bekanntere Chöre mit seiner oft gerühmten Vortragskunst. Karl Werner

GENF: Im 5. Abonnementskonzert brachte Stavenhagen eine Orchestersuite aus „Pelléas und Mélisande“ von Fauré und die pathetische Symphonie von Tschaikowsky. Ilona Durigo sang Mahlers Kindertotenlieder und erzielte mit der tiefergreifenden Wiedergabe einen bedeutenden Eindruck. Das 6. Konzert hatte Bruckners Neunte am Anfang. Trotz der vorzüglichen Aufführung blieb das Publikum kalt, nur das Scherzo fand Beifall. Für den gewaltigen letzten Satz fehlte jedes Verständnis. Am

Schluß stand die Ouvertüre zum Carnaval romain von Berlioz. Der Solist war Georges Enesco, der das elegante h-moll Konzert für Violine von St. Saëns mit vornehmer Grazie vollendet zur Geltung brachte und reichen Beifall erntete. — Die Société de Chant de Conservatoire (ebenfalls unter Stavenhagens Leitung, bot einen genußreichen Abend mit Verdis Requiem. Das Soloquartett war in den Händen von Nina Jaques-Dalcroze, Wally Frederich-Höttges, dem ausgezeichneten Pariser Tenor M. Paulet und dem Genfer Bassisten Valmont. Das Werk ist in Wohllaut getaucht; nur erwarte man kein düsteres Totenlied. Unter Italiens blauem Himmel verliert auch der Tod seine Schrecken. Das „Recordare“ für Sopran und Mezzosopran klingt wie ein Liebesduett und das „Domine Jesu“ für Soloquartett, von reizender Klangwirkung, könnte ebenso gut für die Oper passen. Stavenhagen leitete Chor und Orchester mit vollendeter Sicherheit. — Marie Panthès veranstaltete einen Kammermusikabend, der ausschließlich französischen Meistern gewidmet war. Auf dem Programm standen ein Quartett von Chausson, eine Cellosone von Guy-Ropartz, die Violinsonate und das Quintett von César Franck. Mitwirkende waren Emile Mendels (Violine), Pierre Brun (Bratsche), Félix Delgrange (Violoncello), sämtlich aus Paris und Merrick Hildebrandt (Violine) aus Genf. Der Erfolg war in künstlerischer Hinsicht bemerkenswert.

Oskar Schulz

HAMBURG: Der Verein für musikalische Erstaufführungen, der es in unserem Einwohnerkomplex von etwa 1½ Millionen Menschen auf rund 250 Mitglieder gebracht hat, gab in einem großen Konzert, in dem Karl Prohaskas preisgekröntes Chorwerk „Frühlingsfeier“ zur ersten Aufführung in Norddeutschland — vielleicht in Deutschland überhaupt — gelangte, ein freudig zu begrüßendes Lebenszeichen von sich. Preisgekrönten Werken gegenüber ist man auf Grund gehäufte Erfahrungen mißtrauisch: „Je preiser ein Werk gekrönt ist, desto durcher fällt es“, sagte schon Hans von Bülow. Carl Prohaskas „Frühlingsfeier“, ein großes Werk (nach Klopstocks Ode) für Soli, gemischten Chor, sehr gemischtes Orchester und Orgel bildet eine Ausnahme von der Bülow'schen Regel und präsentiert sich als ein Werk, das wohl geeignet ist, der Einrichtung der Preisgerichte neuen Kredit zu verschaffen. Als die Preisrichter dieser Komposition die Palme zuerkannten, ehrten sie sich selbst, indem sie ohne Engherzigkeit, ohne kleinliche Bedenken nicht die normale musikalische Tugendhaftigkeit, nicht die gediegene Philiströsität prämierten, sondern ein Werk des Preises für würdig erachteten, das sich weit von der breiten musikalischen Heeres- und Automobilstraße entfernte, das sicherlich nicht alle Vorzüge und nicht nur Vorzüge aufzuweisen hat, das aber trotzdem die Merkmale des Außerordentlichen in sich birgt. Entscheidend dürfte an dem ganzen Werke vor allem die Art sein, in der Prohaska sich mit der schönen, gedankentiefen, in einen großen philosophischen Ideenkreis tretenden Ode Klopstocks künstlerisch nach Seiten der Empfindung hin auseinandergesetzt hat, und wie er diese ganze Ode musikalisch

aufgefaßt hat. Diese musikalisch-künstlerischen Beziehungen Prohaskas zum dichterischen Vorwurf sind durchaus verinnerlicht, durchaus gekennzeichnet von dem Streben, einen großen Stoff von großen Gesichtspunkten aus zu behandeln. Prohaska ist keiner von den Kleinigkeitskrämern, keiner von denen, die mit billigen Mitteln tonmalerisch das Detail schildern wollen und darüber den zusammenfassenden Überblick vergessen; keiner von denen, die sich ängstlich an das einzelne Wort anklammern und an diesem Leitseil entlangkomponieren. Die Hilfsmittel der musikalisch-dramatischen Ausdrucksweise verschmährt er in seinem Werk. Kulissen- und Dekorationsmusik findet man bei Prohaska nirgend, nirgend auch die übliche, fast mechanisierte Umprägung bestimmter reinliterarischer Einzelwendungen in den musikalischen Ausdruck hinein. Prohaskas Blick bleibt vielmehr stets auf das Ganze gerichtet, das inspiratorische Moment ergibt sich für ihn aus der völligen Assimilierung an die Idee und den Grundcharakter Klopstocks. Diesen in seiner Totalität, in allen charakteristischen Merkmalen seiner pathetischen und grandiosen Diktion, in all seinem Hymnischen und Gewaltigen erfaßt und auf eine ganz eigen persönliche, stilistische musikalische Formel gebracht zu haben, ist das Wertvollste und zugleich das eigentlich Neuartige und Fortschrittliche in Prohaskas imposanter Arbeit. — In einem eigenen Orchesterkonzert führte Siegfried Wagner Werke von Franz Liszt, Richard Wagner und Neuheiten eigener Komposition auf. Wie immer fand er eine große und dankbare Zuhörerschaft, wie immer mußte man auch in diesem Falle konstatieren, daß man dem Komponisten Siegfried Wagner doch bis zu einem gewissen Grade unrecht tut, wenn man sein Schaffen so ganz von oben herab beurteilt. Was den Werken Wagners im Wege steht, was sich ihrer Popularisierung durch die Bühnen hemmend in den Weg stellt, sind in erster Linie die sprachlich verschrobenen und verklausulierten Dichtungen, die Siegfried Wagner sich selbst herstellen zu müssen glaubt. Musikalisch hat er eine ganz hübsche und sympathische eigene Note: das Volkstümliche mit einem leis romantischen Anhauch oder mit einem kräftigen humoristischen Einschlag liegt ihm musikalisch ganz ausgezeichnet. Aus einer neuen Oper „Sonnenflammen“ hörte man ein etwas mühseliges Vorspiel und einen recht schwungvollen, hochgestimmten Monolog; besser als beides wirkte eine derbe, groteske Ballade „Vom dicken, fetten Pfannenkuchen“. Auch ein sanftes Konzertstück für Flöte, das von dem jungen Grafen Gravina, dem Neffen Siegfried Wagners, mit der nötigen elegischen Schwärmerei vorgetragen wurde, sprach an. — Im 7. Haussegger-Konzert gab es als Novität Nielsens eigenbrödlische und eigenwillige, herb akzentuierte Symphonie expansiva zu hören — ein Werk, das der Majorität natürlich einige Verlegenheit bereiten mußte, da ihm alles mangelt, was die Masse leicht bezwingt, das aber trotzdem als Ausstrahlung einer starken musikalischen Psyche doch den kultivierteren Hörer fesseln konnte. Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Zur Ausführung seines 6. Konzerts hatte sich der Bachverein (Leiter:

Philipp Wolfrum) die Meininger Hofkapelle mit Max Reger verschrieben. Das Programm enthielt außer Bruckners „Dritter“ Regers Ballet- und Böcklinsuite, beides herrliche Beweise für den kolossalen Erfolg in Regers Schaffen seit seiner Verbindung mit den „Meininger“. Dieser und die unvergleichliche Interpretationskunst wurden von den Heidelbergern begeistert gewürdigt. Im 7. erwarb sich Elly Ney-van Hoogstraten mit Brahms' 2. Klavierkonzert ungeteilte Anerkennung, während der Jung-Deutsche Rudi Stephan mit seiner „Musik für Orchester“ gärenden Most verzapfte, auf den übrigens höchste Hoffnungen gesetzt werden dürfen. Schuberts C-dur Symphonie war geeignet, die aufgeregten Gemüter wieder zu beschwichtigen. Das 8. Konzert bewegte sich ausschließlich in modernen Bahnen. Liszts in rasendem Tempo dahineilender „Mazeppa“ Ritt eröffnete; Kraft und Glanz sprühten aus Wolfrums Vortrag. Frenetischen Beifall löste die vollendete Wiedergabe der Erzählung Dietrichs aus dem Musikdrama Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“ durch Fritz Brodersen aus. Der Komponist dirigierte. Zwei Stücke für kleines Orchester von Delius, „Beim ersten Kuckucksruf im Frühling“ und „Sommernacht am Flusse“, Freilichtmusik, fünf Strauß-Lieder mit Klavier (Wolfrum) und die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ vervollständigten das interessante Programm. Der Ausdrucksapparat mit Ausnahme des Vokalsolisten war diesmal dem Hörer unsichtbar. Das 9. Konzert, einen Liederabend, bestritt Frau Cahier mit lyrischen Tondichtungen von Beethoven, Brahms, Liszt, Franz und insbesondere Mahler. — Seine Kammermusik-konzerte beschloß Otto Seelig unter Mitwirkung des Klingler-Quartetts, dessen Primgeiger Karl Klingler mit seinem fis-moll Quartett zuerst das Wort hatte. Der Komponist verfügt über eine souveräne Technik des Ton-satzes und hat mancherlei „zu sagen“, wenn auch der Gesamteindruck noch einzelne Wünsche offen läßt. — Die Künstlervereinigung Voß-Hirt-Frank brillierte an ihrem dritten Abend mit Pfitzners Trio opus 8 und Tschaikowsky's opus 50. — Als Pianist von höchsten Qualitäten erwies sich Otto Voß in einem Solisten-Abend mit Werken von Beethoven, Chopin, Liszt und Schumann. — Der Freiburger Tondichter Julius Weismann spielte mit Fr. W. Porges (Violine) die d-moll Sonate von Brahms und legte in seinen Variationen über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier, sowie in einigen Klavierstücken erfreulichstes Zeugnis seiner Schaffenskunst ab. Porges bot noch Regers a-moll Soloviolinsonate. — Das „Österreichische Trio“ wartete erfolgreich mit verhältnismäßig viel Novitäten auf. Willi Kewitsch legitimierte sich als anerkennenswerte Liedersängerin.

K. A. Krauß

KASSEL: Gute Aufführungen der „Missa solemnis“ und des „Christus“ von Liszt durch Oratorien-Verein unter Hallwachs und Philharmonischen Chor unter Pauli waren die bedeutendsten Chorleistungen des Winters. Emma Bellwidt, Minnie Sardot, Heinrich Kühlborn und Ernst Everts wurden dabei den Forderungen Beethovens ebenso gerecht wie Else Kronacher, Helene Schulz, Ludwig

Ruge und Wolfgang Rosenthal denen Liszts. Ein a cappella Konzert des Oratorienvereins vermittelte trefflichst drei alte Madrigale wie Chöre von Brahms, Hauptmann und Mendelssohn neben Soli der ausgezeichneten Koloratursängerin Gertrude Foerstel und der Pianistin A. Germain. In Konzerten der Königlichen Kapelle führten H. Zöllner seine Symphonie „Im Hochgebirge“ und Hausegger sein Werk „Wieland der Schmied“ persönlich vor. Beide erregten lebhaftes Interesse und warmen Beifall. Tschaikowsky's „Pathetische“ und Beethovens „Erste“ leitete Prof. Beier. Besondere Freude gewährte der treffliche Vortrag von Brahms' Doppelkonzert durch Frl. von Voigtländer und Herrn Grützmacher, großen Genuß auch Burmeisters Wiedergabe der Wanderer-Phantasie und die hohe Gesangkunst von Angèle Vidron. In einem Konzert der „Meininger“ hörten wir u. a. die vier Böcklin-Phantasien Regers, ohne jedoch recht von dieser den Gemälden nicht ganz entsprechenden Musik erfreut zu werden. Meisterhaft waren die Leistungen der Kapelle. An Kammermusik gab es zwei inhaltreiche Abende der Herren Hoppen und Genossen wie Gastspiele der „Böhmen“ und des „Österreichischen Trios“. Beeinträchtigt wurde der Böhmen Erfolg leider etwas durch die zwischen ihren herrlichen Gaben auftretende Deklamationskunst L. Wüllners, der die Wallfahrt nach Kevelar und den 24. Gesang der Ilias vortrug. Zu hinreißender Wirkung gelangte Tschaikowsky's a-moll Trio durch die Österreicher. Neue Triumphe feierten Willy Burmester und Casals. Meisterlich und erquickend spielten Schnabel und Flesch drei Violin-Sonaten, und nach langer Pause hatten wir wieder d'Albert's Kunst zu bewundern. Auch das Ehepaar Lutter wie Alice Ripper und die Sänger Brause und Steiner heimsten Lorbeeren ein. Dr. Brede

KÖLN: Orchestrales Hauptwerk des 8. Gürzenich-Konzerts war die Vierte Symphonie von Brahms, die unter Fritz Steinbach eine den reichen thematischen Gehalt aufs eindrucksvollste entfaltende und reinen Genuß gewährend Wiedergabe erfuhr. Den Anfang hatte die hier noch nicht gehörte Romantische Ouvertüre Ernst Rudorffs gemacht, die in trefflicher Ausführung guter Wirkung sicher war, zumal der auf den im pompösen wuchtigen Stile und frischen Zeitmaßen gehaltenen Hauptteil folgende zart-elegische Ausklang den vom Komponisten beabsichtigten Stimmungswechsel voll erbringt. In Weingartners Violinkonzert G-dur zeigte als Solist Gustav Havemann ja eine schätzenswerte allgemeine Beherrschung seines Instruments, doch gelang ihm nicht alles makellos und die Gesamtleistung behauptete nicht einheitlich die an dieser Stelle wünschenswerte feinkünstlerische Höhe. Gerne hörte man Elena Gerhardt einmal wieder, deren feine Gesangkunst auch hier längst zahlreiche Freunde gefunden hat. Die Künstlerin sang zunächst drei italienische Arien von Benedetto Marcello, Gluck und Francesco Durante mit Orchester und dann drei Lieder von Strauß. Daß Steinbachs Orchesterführung bei Weingartner wie bei den Italienern und Strauß einen gewichtigen

Erfolgsfaktor abgab, bedarf nicht besonderer Erläuterung.

Paul Hiller
LEIPZIG: Bei der ansehnlichen Zahl bedeutender Konzerte aus der Wende des Januar kommt es mir sehr gelegen, daß im Hinblick auf das 14. und 15. Gewandhauskonzert nur die vorgeführten Werke mitgeteilt zu werden brauchen: Der 4. und letzte Brahms-Abend bot die Tragische Ouvertüre, das d-moll Klavierkonzert und die Vierte Symphonie; das nächste Konzert die Coriolan-Ouvertüre, „Also sprach Zarathustra“ von Strauß und Tschaikowsky's „Pathetische“. Gern möchte sich die Feder noch ein Weilchen dabei aufhalten, wie wunderbar und sicher im Stil Nikisch diese diametralen Gegensätze erfaßte, doch kann eben nur noch erwähnt werden, daß Elly Ney das Klavierkonzert, ihr rheinisches Blut dämpfend, mit großer Pietät und Einfühlung spielte. — Nach altem Herkommen wird dem Universitäts-Sänger-Verein zu St. Pauli alljährlich einmal der sonst allen verschlossene große Gewandhaussaal zu einem Winterkonzert zur Verfügung gestellt. Diesmal gab es ein außergewöhnlich fesselndes Programm: Außer den „Préludes“ von Liszt zwei feine, von Hugo Riemann für Männerchor gesetzte Minneweisen (als Uraufführung), Reineckes innigen Sang „Auf der Wacht“ und — als Leipziger Erstaufführung — Fritz Volbachs umfangreiches Chorwerk „König Laurins Rosengarten“, das, zwar ohne große Selbständigkeit der Erfindung, chorisches und instrumentales im Sinne Wagnerischer Nachromantik geschickt und dankbar gearbeitet ist. Albert Fischer sang mit seelischer Belebung das große Bariton solo und hatte schon vorher zwei bedeutenden Orchesterliedern von Weingartner zu einem schönen Erfolg verholfen. Mit besonderer Auszeichnung muß aber der jugendlich anfeuernde Friedrich Brandes genannt werden, der den gesamten heikeln Apparat — als Leiter eines semesterlich wechselnden Chors und als „Gastdirigent“ des Gewandhausorchesters — mit nirgends nachlassender Spannkraft und Sicherheit zusammenhielt. — Ein anderer Männerchor, der Lehrergesangsverein, gab seinem treuen und verdienten Dirigenten Hans Sitt anlässlich seines 25jährigen Wirkens an dem Chor ein Festkonzert, dessen Ausführende in enger Beziehung zu dem Jubilar standen: der Verein selbst, das Konservatoriums-Orchester, dem Sitt seit Jahren vorsteht, und Catharina Bosch, seine tüchtigste Geigenschülerin, als Solistin. Auf dem Programm standen nur Werke des Gefeierten, der ja als Komponist von Chören, Liedern und instruktiven Violinwerken einen hochgeachteten Namen hat, und eine ihm gewidmete, groß und erhaben angelegte „Hymne an die Schönheit“ von H. Koeßler. — Im 8. Philharmonischen bescherte uns Winderstein ein paar Wagneriana in wohl vorbereiteter Wiedergabe und führte als Solisten den Tenor Walther Kirchhoff und die vielverheißende Augusta Cottlow mit dem 2. Klavierkonzert von Mac Dowell vor. — Aus dem Kammermusik-Abend des in zwiefachem Sinne „frisch“ besetzten Rebner-Quartetts hebe ich eine beseelte Wiedergabe des Franckschen D-dur Quartetts heraus. Einen Kompositionsabend gab Max von Schillings

mit der vornehm charakterisierenden Johanna Dietz; ein Gleiches tat im Frauenklub der gediegene moderne Romantiker R. Stöhr, dessen Muse sich hier mehr und mehr Bahn bricht. Ausführende waren tüchtige Leipziger Kräfte (Cello: W. Winkler; Gesang: Dora Wünschmann-Toula, Hertha Meiner, Kurt Taut; Frauenchorleitung: Frau Hering-Warbeck). In eigenen Abenden sangen u. a.: die Gestaltungskünstlerin Ella Gmeiner, die stimmlich und seelisch gleich bedeutende Ilona Durigo und der geisteskräftige Hjalmar Arlberg (am Flügel: G. Schumann); der junge Geiger G. Fritzsche, den M. Wünsche mit den Windersteinern trefflich begleitete, holte sich Vorschußlorbeer. Der Pianist Fr. Quarry stellte eine fabelhafte Oktaventechnik heraus; T. Lambrino spielte seinen Beethoven sehr tüchtig; der ihn begleitende G. von Keußler errang sich mit einer prächtig hingestellten Wiedergabe der Eroica mehr als bloße Achtung. Alfred Hoehn zeigte den trefflichen Techniker und übermäßig schäumenden Temperamentspieler, und d'Albert, in Mißstimmung, malträtierte seinen Bechstein unglaublich. In der Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft sprach Max Steinitzer ein kräftig Wörtlein für „Das moderne Melodram“, und in einem eigenen Abend rezitierte G. Stiebner eine Anzahl derartiger Gebilde, wovon zwei fesselnde Werke des Begleiters Th. Raillard („Ein Bild aus Rußland“ und „Das Wunder des heiligen Nikolaus“) und ein nicht minder trefflich gearbeitetes von Hellmut Franke („Die schöne Imke“) besonders hervorzuheben sind. — Anmerkung: Eine Zuschrift der Gewandhauskonzertdirektion besagt, daß das Gerücht, die Aufführung der Schönbergschen Kammer-symphonie sei von einer Zuwendung für den Orchesterpensionsfonds abhängig gewesen, jeder Begründung entbehre. Das sei, da auch in diesen Blättern darauf Bezug genommen wurde (Heft 9, S. 184), hiermit festgestellt.

Max Unger

LONDON: A. Orchesterkonzerte. Das Ereignis des Monats Januar war das Erscheinen Arnold Schönbergs in der Queen's Hall. Sobald die Londoner Presse mit dem Schlagwort „Futurismus“ um sich wirft, bekundet das hiesige Publikum eine Neugier, die eher seiner Sensationslust als seinem Kunstbedürfnis entspringt. Als Henry J. Wood, der verdienstvolle Leiter des Queen's Hall Orchestra, die „Fünf Orchesterstücke“ op. 16 Schönbergs im Herbst 1912 bei den „Promenade“-Konzerten zum erstenmal in England auführte, kam es zu einer feindseligen Demonstration, wozu sich die sonst so ruhigen Musikliebhaber der Themsestadt nur selten hinreißen lassen. Damals wußte die Kritik mit den Stücken nichts Rechtes anzufangen und verwarf sie in Bausch und Bogen. Dessenungeachtet begann man Schönbergs Kammermusik und Lieder zu studieren, nach und nach würdigte ihn die Presse, und manche Blätter erklären ihn nunmehr für ein in Deutschland und besonders in Österreich verkanntes Genie. Bei seiner Herkunft bereitete der Music Club dem Komponisten einen privaten Empfang, wobei das Streichsextett „Verklärte Nacht“ und mehrere seiner Lieder geboten wurden. Doch erst die „Fünf Orchester-

stücke“ schienen nunmehr das Sensationsbedürfnis der hiesigen Kritik zu befriedigen. Der Komponist hatte der Verfasserin der Programmbuch-Notizen besondere Titel für die Stücke mitgeteilt, um den Hörern das Verständnis zu erleichtern: 1. Vorgefühle; 2. Vergangenes; 3. Der wechselnde Akkord; 4. Peripetie; 5. Das obligate Rezitativ. Schönberg selbst dirigierte, und die Londoner, die einen ausländischen Gast bei seinem persönlichen Erscheinen stets höflich empfangen, nahmen die Stücke jetzt mit starkem Beifall auf. Wie weit ein wahres Verständnis dafür vorhanden war, läßt sich allerdings unmöglich konstatieren. Schönberg richtete ein warm abgefaßtes Dankschreiben an das tüchtige Orchester, worin er dessen Arbeitsfreude, Novitäteneifer, gewissenhafte Gründlichkeit und ehrlichen Willen hervorhob, wodurch es sich von den deutschen und österreichischen Orchestern recht vorteilhaft unterscheidet. Um Schönbergs Originalität in das rechte Licht zu rücken, fing Wood den Rezital mit einem klassischen Programm an: Brahms' „Tragischer Ouvertüre“ und Haydns selten gespielter Symphonie No. 7 in C („Le Midi“), worin sich Maurice Sons (Solo-geige) und C. Warwick-Evans (Solocello) auszeichneten. Hierauf folgte das Tschaikowsky'sche Klavierkonzert No. 1, von Adela Verne brillant vorgetragen, und hernach dirigierte Schönberg die „Fünf Stücke“. Das Konzert endigte mit dem ziemlich leeren und geräuschvollen Orchesterstück Charpentier's „Impressions d'Italie (No. 5) Napoli“. — Von weit höherer musikalischer Bedeutung für England scheint uns die Erstaufführung von Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ unter Wood, wobei das Queen's Hall Orchestra, abgesehen von einigen gar zu lauten Stellen, welche die Solisten gänzlich erdrückten, wieder Tüchtiges leistete. Das Altsolo war bei Doris Woodall in guten Händen, der beliebte Gervase Elwes machte im Tenorsolo Eindruck. Im Mandolinespiel tat sich Carlo d'Amato hervor. Die „Symphonie“ hat Mahlers Stellung in England (Wood ist bisher der einzige, der sich für ihn hier eingesetzt hat) befestigt; ihre zahlreichen Schönheiten haben stark gewirkt, obzwar ihr die Londoner Kritik „ein Übermaß von Traurigkeit“ und große Längen vorwirft, besonders dem VI. Teil: „Der Abschied“. Die Engländer werden jedoch durch den Gebrauch der deutschen Sprache von seiten der Solisten im Genuß und Verständnis stark beeinträchtigt. Am besten gefiel der leichtere III. Teil: „Von der Jugend“ und der IV. „Von der Schönheit“. Der III. Teil fand so starken Beifall, daß Wood ihn wiederholen mußte. Jedemfalls ist man dem vielseitigen Dirigenten neuerdings für die Wiedergabe des bedeutenden Werkes verpflichtet. In Brahms' d-moll Klavierkonzert hatte die feinfühligste, temperamentvolle Elly Ney wohlverdienten Beifall. Der Rezital schloß mit Hamilton Harty's heiterer „Comedy Overture“ („Komödien-Ouvertüre“). Das 4. Konzert der Philharmonic Society (sie befindet sich jetzt in ihrer 102. Saison!) leitete der hier sehr angesehene Mengelberg. Tatsächlich hat man auch schon lange keine so vortreffliche Wiedergabe von Beethovens „Siebenter“ gehört. Prachtvolle Klarheit, Vollendung in jedem Detail, richtiges rhythmisches Gefühl und die besondere

Durchgeistigung des 2. Satzes gestalteten die Ausführung zu einem Erlebnis. Auch schuldet man Mangelberg Dank für zwei überaus feine Frederik Delius-Novitäten: zwei Tongedichte für kleines Orchester a) „On hearing the First Cuckoo in Spring“ („Wenn man den ersten Kuckuck im Frühling hört“), worin der Komponist ein norwegisches Volkslied verwendet, seine Meisterschaft in der Instrumentation neu beweist und einen wundervoll poetischen Klangzauber entfaltet; b) „Summer Night on the River“ („Sommernacht auf dem Fluß“), ein impressionistisches Gemälde von übergroßer Zartheit und ausgesprochener Originalität, das sich jedoch eher für einen kleineren Saal eignet, da es förmlich wie ein Hauch an dem Hörer vorüberweht. Neben der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ dirigierte Mangelberg noch das seichte, uninteressante Klavierkonzert in c-moll des Russen Rachmaninoff, worin Sapellnikoff am Flügel glänzte. Hervorzuheben ist der Recital des London Symphony Orchestra unter dem tüchtigen Spanier Fernandez Arbós, der für den erkrankten Mlynarski einsprang. Unter seiner Leitung zeichnete sich die klangschöne Vereinigung in Dvořák's „Neuer Welt“-Symphonie und besonders in der feinen Wiedergabe der Brahms'schen „Variationen über ein Thema von Haydn“ aus. Im Saint-Saëns'schen Violinkonzert in h-moll tat sich Paul Kochanski hervor. Zuletzt sei noch das Neujahrskonzert des Queen's Hall Orchestra unter Wood erwähnt, das Beethovens „Fünfte“, die Tannhäuser-Ouvertüre und Venusberg-Musik, Liszts Zweite ungarische Rhapsodie und Solodarbietungen der Sängerin Phyllis Lett bescherte, und die erfolgreiche Wiederholung von Ernst v. Dohnány's neuer Orchester-Suite durch das gleiche Orchester. — B. Chorkonzerte. Die Royal Choral Society brachte am Neujahrstag die traditionelle Wiedergabe von Händels „Messias“, dessen Beliebtheit bei den Londonern ungeachtet des stets stärkeren Eindringens der Modernen nicht nachläßt. Die Solisten Agnes Nicholls, Kirkby Lunn, Ben Davies und David Evans ertneten starken Beifall. Tüchtiges leistete auch die Alexandra Palace Choral and Orchestral Society unter Allen Gill in ihrer temperamentvollen Wiedergabe des „Messias“. — C. Kammermusik. Diese Konzerte boten eine Fülle des Interessanten. Das vorzügliche London String Quartet führte Schönbergs Streichsextett in d-moll op. 4 („Verklärte Nacht“) einmal — wie bereits eingangs erwähnt — im Music Club und ein zweites Mal in der Bechstein Hall auf. Sensationslüsterne Futuristen fanden es „zu zahm“, im allgemeinen hat aber das Werk hier einen recht guten Eindruck hinterlassen, wozu die vortreffliche Wiedergabe beitrug. Die Londoner Kritik ist des Lobes voll und bedauert nur, daß Schönberg in diesem Stil nicht weiterarbeitete. Das Verständnis für Schönbergs Sextett ist um so mehr zu begrüßen, als insulare Prüderie und beschränkter Puritanismus den Inhalt von Dehmels wundervollem Gedicht verballhornten und etwas ganz anderes daraus machten, als es in Wirklichkeit ist, so daß die Würdigung und richtige Wertung der Musik erschwert wurden. Es ist geradezu skandalös, wenn erwachsene, der deutschen Sprache jedoch unkundige Musikliebhaber in London wie

Kinder behandelt werden, denen man nichts „Anstößiges“ bieten dürfe, um sie nicht zu verderben! Außer Dvořák und der genannten Novität bescherte uns der Abend zwei weitere neue Werke: eine neue Phantasie in D (ein Satz für Streichquartett) von H. Waldo Warner, die gut gefiel, und H. V. Jervis-Read's „To the Daughter of Earth“ („An die Tochter der Erde“ von Maurice Hewlett) für vier Stimmen, Streichquartett und Klavier, worin neufranzösische Einflüsse die Eigenart ersticken. Mit starkem Beifall wurde das schwunghafte Spiel des Geloso-Quartetts aus Paris in seinem einzigen Recital aufgenommen. Vielleicht waren die Künstler in der Interpretation von César Franck's edlem Klavierquintett ein wenig temperamentvoll, jedenfalls imponierte ihre eigene Auffassung und ehrliche Begeisterung. Schuberts nachgelassenes Quartett in d-moll wünschen wir uns vollendeter. Einen erlesenen Klangzauber entwickelte diese Streichervereinigung in der Novität des Abends: dem Quartett in fis-moll des Parisers Camille Chevillard. Es ist melodiös und überaus dankbar für die Instrumente geschrieben, aber mehr konservative Gelehrtenmusik, allerdings von löblichem Willen, doch ohne Inspiration. Die British Chamber Music Players zeigten ihr Können in Brahms' Klavierquartett in f-moll, op. 34. Herbert Sharpe spielte mit Vollendung die erste Serie von Debussy's Klavierpräludien. In dem „Twelve o'clock“ Recital führten Adela Verne (Klavier) und Margery Bentwich (Geige) Beethovens „Kreutzer“-Sonate auf, erstere glänzte noch in Mozarts „Pastorale Variée“. Einen vortrefflichen Eindruck hinterließ wieder die Société des Concerts Français (Pariser Streichquartett) durch die schöne Wiedergabe von Ravel's Streichquartett, das man bisher noch nie so fein nuanciert hier gehört hat. Mme. Leininger-Davies produzierte sich in Liedern. — D. Solisten. Unter ihnen überwogen die Pianisten und Gesangskünstler. An der Spitze der ersteren sei E. v. Dohnányi genannt, dessen Kunst frei von aller Virtuosität und von einer wahrhaft imponierenden Vollendung ist. Seine erstaunliche Vielseitigkeit bewies er in Brahms' „Händel-Variationen“, den „Kreisleriana“ von Schumann und seinen eigenen geschickt gearbeiteten Humoresken. Auch Herbert Fryer ist ein Künstler von hoher Begabung. Er verabschiedete sich vor seiner amerikanischen und kanadischen Tournee mit Chopin- und Schumann-Stücken, Bachs „Chromatischer Phantasie und Fuge“ und Dohnányi's Sonate in cis-moll (begleitet von Beatrice Langley). Man kann ihn zu den tüchtigsten britischen Pianisten zählen. Vier Lieder aus seiner Feder (nach Texten von Shakespeare und Shelley) fanden warme Aufnahme. Tina Lerner ist eine berufene Liszt-Interpretin. Ihr Spiel in der h-moll Sonate und in den kleinen Stücken zeugte von tiefem Verständnis und vollendeter Auffassung. Starken Beifall fand auch der Amerikaner Victor Benham, der hier einen großen Ruf genießt, dem man jedoch bei aller Sauberkeit der Ausführung (er spielte Bach, Beethoven, Schubert und Mendelssohn) mehr Temperament wünschen möchte. Sehr erfolgreich verlief der Recital des hier beliebten Liedersängers George Henschel, der ein populäres Konzert gab und besonders in

Loewe-Kompositionen gefiel. Die begabte amerikanische Sopranistin Gardner-Bartlett trug englische und amerikanische Lieder mit einer Vollendung vor, wie man sie im einheimischen Idiom nur selten hört. Jessie Brett Young brachte ein interessantes Programm zu Gehör, darunter Lieder von Stravinsky und Sibelius, worin sie Geschmack und dramatische Begabung bewies. Einen genußreichen Abend verdankt man der russischen Gesangskünstlerin Anna Jerebtzova. Ihr feines, vielseitiges Talent zeigte sich besonders in russischen Liedern und entzückte in selten gehörten Werken von Moussorgsky, Stravinsky, Karatiguine, Liapounoff, Medtner und Rachmaninoff. Besonderes Lob verdient die Wiedergabe einer Arie aus Moussorgsky's nachgelassener Oper „Salambo“, die erst im vorigen Jahre herauskam. Sie ist für die Eigenart des Komponisten überaus charakteristisch, und er hat den Hauptgedanken auch in der Schlußszene des „Boris Godounoff“ verwertet.

L. Leonhard

MÜNCHEN: Während Ferdinand Löwe nichts Ungewohntes tat, als er im 7. Abonnementskonzert des Konzertvereins dem Werke eines begabten jungen Komponisten, der „Romantischen Serenade“ (op. 9) des Münchener Gottfried Rüdinger zu einem schönen Erfolge verhalf — an dem Abend, der durch eine ganz phänomenale Aufführung der Wolfschen „Penthesilea“ einen besonderen Glanz erhielt —, war es für Bruno Walter etwas seltenes, daß er dem Publikum seiner Akademiekonzerte auch einmal mit Neuheiten kam: einer symphonischen Tondichtung: „Einsamkeit“ (op. 40) von Wilhelm Mauke, und der Debussy'schen Suite „Printemps“. Daß bei Löwe — in nicht nachahmenswerter Weise — die zur Aufführung angenommene und angesetzte „Sommernachtsmusik“ von Josef Schmid in letzter Stunde wieder vom Programm verschwand, gab die dankbare Gelegenheit zu einer glänzenden Wiederholung von Bruckners Dritter Symphonie in d-moll. Aus den Programmen der Volks-Symphoniekonzerte, deren künstlerischer Niedergang sich nun auch im Nachlassen des Besuchs bemerkbar macht, wären etwa das von Martha Stern-Lehmann sehr hübsch gesungene „Neue Federspiel“ von Walter und Bertel Braunfels und das Haydn'sche Divertimento, das den von Brahms variierten St. Antoni-Choral enthält, zu nennen. Der Solovioloncellist des Konzertvereins, Max Orobio de Castro, spielte an einem solchen Abend das Dvořák'sche Konzert ganz vortrefflich. In einem eigenen Konzerte, wo Peter van Anrooy sehr löblich das Orchester leitete, hatte der junge Geiger Adolf Busch einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, mit den stärksten, den ich bei einem so gut wie namenlosen Virtuosen jemals hier erlebt habe. Kaum minder stark war der Eindruck des Wiener Konzertvereinsquartetts, dem Busch als Primarius angehört und das sich in allen Ehren neben dem gefeierten Klingler-Quartett aus Berlin behaupten konnte. Dieses spielte Beethovens große Quartettfuge als Finale von op. 130, für das sie ursprünglich bestimmt war: als einmaliges Extraordinarium ganz interessant, aber für den ständigen Gebrauch nicht zu empfehlen. Von den Münchener Vereinigungen, die mit diesen Künstlern in einem Atem genannt werden dürfen, er-

freute diesmal das Trio Berber-Hegar-Zilcher mit einem prächtigen Abend. — Unter den Vertretern der Gesangkunst, die in eigenen Abenden auftraten, ragte Elena Gerhardt hervor. Die frühere hiesige Opernsängerin Ella Tordek trat für Münchener Komponisten (Richard Frank, Max Denk, Wilhelm Mauke, Gustav Gerheuser) ein, die Ungarin Rosa Nagy für Weingartner, Arnold Mendelssohn, Joseph Marx und Hans Pfitzner, der Tenorist Arne van Erpekum für seinen nordischen Landsmann Johann Backers-Sunde, Martha Oppermann für Georg Schumann, Fr. Lissauer und (den pianistisch mitwirkenden) Paul Schramm. Emanuel Moor, der kaum zu den bedeutenden, wohl aber zu den betriebsamsten Komponisten unserer betriebsamen Zeit gehört, fand sowohl an dem pianistisch bemerkenswerten Mieczyslaw Horszowski wie an Marie de Jaroslawska Anwälte seiner Kunst (Petite suite; Präludium und Fuge op. 121; Variationen op. 80; Vier Legenden.) In der Veranstaltung, bei der Vera Schapira mit Hans Oppenheim die Beethoven-Variationen von Reger spielte, waren die Darbietungen der mitwirkenden Sängerin Olga Schnitzler dem instrumentalen Teile nicht ganz gleichwertig. Die Altistin Frida Kemény, die man in dem Orgelkonzerte des virtuosen Ludwig Schmidthauer aus Budapest (mit A. Guilmants 1. Symphonie als Hauptwerk) hörte, hat eine sehr schöne Stimme. Walter Braunfels war in dem Abonnementskonzert des Konzertvereins, wo er ein Mozartsches Klavierkonzert spielte, besser disponiert als an seinem eigenen Klavierabend. Außer ihm ist von einheimischen Pianisten noch des gediegenen Eduard Bach rühmend zu gedenken.

Rudolf Louis

SCHWERIN: Das 4. Orchesterkonzert im Hoftheater brachte von Beethoven die Pastoral-Symphonie und das Violinkonzert. Letzteres spielte Gustav Havemann, der sich in der musikalischen Welt schon den besten Ruf begründet hat, so abgeklärt und vollendet, daß es nur eine Stimme, die ungeteiltester Anerkennung, für seine meisterhafte Leistung gab. Die Hofkapelle brachte weiter eine in Schwerin noch nicht gehörte Programmnummer: die Ouvertüre „Christ-Elflein“ von Hans Pfitzner. Leicht, stimmungsvoll und flüssig glitt diese Märchenmusik durch den Raum und erregte viel Wohlgefallen. — Im Perzinasaal gab es einen Liederabend von Richard Strauß und Franz Steiner. Des Sängers Tongebung, die weiche Fülle seines pianissimo, die leuchtende Kraft seines forte sind bewundernswert wie seine Technik. Dazu Strauß selbst am Klavier zu seinen eigenen Liedern: das mußte schon einen hinreißenden Klang geben im einzelnen wie im ganzen. — Alfred Haßler sang kürzlich an Stelle der verhinderten Salvatini Lieder von Hans Hermann, die dieser selbst begleitete. Auch dieser Abend bot einen hohen Genuß, denn Haßler ist Lyriker durch und durch, sein Organ klingt weich und innig, und mühelos schöpft der Sänger aus jedem Liede die größten poetischen Reize.

Paul Fr. Evers

STETTIN: „Frithjof und Ingeborg“ für Soli, gemischten Chor und Orchester von Robert Wiemann. Uraufführung. Durch diese Tonschöpfung hat Wiemann die Gattung des

modernen weltlichen Oratoriums um ein wahres Vollblutkunstwerk bereichert. Eine starke, charakterfeste Tonschöpfung ist es, die keine Konzessionen macht, ein wagemutiges Werk, dessen Kurs schnurgerade auf Neuland eingestellt ist. Kann sein, daß die kampffreudig moderne Komposition den Freunden der Glätte zu scharfkantig, den Bequemen zu schwierig, den Formalisten zu improvisationsmäßig ist. Den Text entnahm Wiemann der ehemals sehr beliebten, im Bereich des nordischen Sagenepos zur Klassizität gelangten Tegnér'schen Frithjof-Dichtung, deren Wortschwall und Szenenfülle naturgemäß gewisse Schwierigkeiten bereiteten. Es gelang aber, Wesentliches von Unwesentlichem zu sondern, Lücken zu überbrücken und auf diese Weise soweit als möglich Zusammenschluß in den Stoff zu bringen, der für eine geschlossene dramatische Behandlung von vornherein eben nicht angelegt ist. Wir verfolgen das Schicksal des Helden Frithjof und der lieblichen Ingeborg von der ersten Brautwerbung an bis zur glücklichen Vereinigung durch die hochherzige, wenn auch uns heute etwas fremd berührende Selbstaufopferungstat König Rings. Wir hören von Seesturm, Tempelbrand und Thing, vernehmen vom engherzigen König Helge, der die Schwester dem alternden König Ring vermählt. Der Komponist hat den wortreichen Text in jener impulsiv und naturfrisch hervorsprudelnden Weise deklamiert, die an die freie Rede gemahnt und über andernfalls möglich gewordene Längen spielend leicht hinwegträgt, ohne daß er dabei im gegebenen Fall auf schöne lyrische Ausbreitung, auf das innige Band zwischen Textwort und der musikalischen Kantilene verzichtet hätte. Er hat dem gebundenen Versmaß, das in der Chordeklamation leicht ein rhythmisches Schema hätte herauskehren können, das stärkste und völlig aufhebende Gegengewicht geboten in einem vielgestaltigen, ideenreichen und interessant rhythmisierten Orchestersatz. Ich glaube mit Recht behaupten zu dürfen, daß die Kraftquellen des Werks in der überaus glänzend gestalteten Instrumentalpartie beruhen. Der Seesturm ist ein aufregendes Stimmungsbild von elementarer Kraft. Fast ein Gleiches gilt von dem Tempelbrand. Und dann als Gegenstück die tief verinnerlichte Lyrik in der Szene, da Frithjof und Ingeborg einander entsagen, eine Stelle, die von hohem poetischen Zauber übergossen ist. Die Tonsprache ist unerschöpflich in Farbengebungen, in malenden Schilderungen. Der Chorsatz gehört wohl zum Schwierigsten, was die moderne Literatur aufzuweisen hat, sowohl in rhythmischer wie namentlich harmonischer Beziehung. Über die Ausführung nur so viel, daß in Anbetracht der gewaltigen Anforderungen des Werks der Musikvereinschor unter der Leitung des Komponisten ganz Hervorragendes leistete. Die Soli vertraten Rosa Merker (Ingeborg) vom hiesigen Stadttheater, die ihre überaus schwierige Partie in letzter Stunde übernommen hatte und überraschend glücklich durchführte, Anna Hardt (Alt), Matthäus Roemer, ein warmblütiger „Frithjof“, und Thomas Denijs,

(Bariton), als Sänger wie als Vortragskünstler gleich glänzend. Das verstärkte Stadttheater-Orchester leistete Vortreffliches. Es war ein echter, ehrlicher Erfolg.

Ulrich Hildebrandt

WEIMAR: Im 4. Abonnementskonzert der Hofkapelle lernten wir drei sehr ungleich geartete Novitäten kennen: Philipp Rüfers stark akademisch anmutende und dickflüssig instrumentierte Festouvertüre „Rubens“, Rudi Stephans von starker Begabung zeugende futuristische Orchestermelange „Musik für Orchester“ und Waldemar von Baußnerns concis gefaßte, vorzüglich instrumentierte flotte Overtüre „Champagner“. Den Beschluß machte Schuberts C-dur Symphonie. Einen Genuß edelster Art bereitete Raabe mit der vorzüglichen Wiedergabe von Bruckners „Siebenter“ im 5. Abonnementskonzert. Das war kein bloßes Interpretieren, sondern Miterleben. Im gleichen Konzert kam Strauß' „Festliches Präludium“ zur erfolgreichen Wiedergabe. Als Zwischennummer, gleichfalls zum ersten Male, wurde Sinigaglia's A-dur Violinkonzert, von R. Reitz vollendet gespielt, geboten. Mit Ausnahme des im Mendelssohn'schen Stil gehaltenen reichlich süßen Mittelsatzes ein wenig dankbares Konzert. — Die allgemein intuitiv wirkende Vortragskunst des die zahlreiche Zuhörerschaft unmittelbar in seinen Bann ziehenden Ludwig Wüllner wirkte wie die Emanation einer nach- und restlos ausschöpfenden Künstlerseele. — Das 2. Konzert der Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst machte uns mit einer gut gearbeiteten Violin-Klaversonate von J. Raff in e-moll und einer ebensolchen aber erfindungsarmen, rhythmisch dürftigen, jedoch temperamentvollen Sonate in G-dur von G. Lekeu bekannt. Ausführende waren R. Reitz und Hinze-Reinhold. Zwischen diesen beiden Werken spielte das Künstlerpaar Hinze-Reinhold eine „Märkische Suite“ für zwei Klaviere von H. Kaun. Gut gemachte, aber nach Instrumentation schreiende Musik. — Carl Salewskis Klavierabend hinterließ einen guten Eindruck; ebenso der hohe künstlerische Intelligenz verratende Violinabend der noch sehr jungen Clara Waage. — Das über jede Kritik erhabene Wendling-Quartett aus Stuttgart war vom Männergesangsverein „Arion“ dankenswerter Weise zur Mitwirkung gewonnen worden. Die trefflich disziplinierte Sängerschore sang unter Saals straffer Leitung Hegars „Weihe des Liedes“ und „Totenvolk“. — Hinze-Reinhold brachte in seinen Klavierabenden zwei relative Novitäten. Nämlich eine recht geschickt gemachte Bearbeitung der sogenannten „Lauten-Suite“ (e-moll) von J. S. Bach und als Ausgrabung die Urfassung der im Lisztmuseum aufgefundenen „Les cloches de Genève“ des Meisters. Ein gut klingendes, aber wenig bedeutendes Stück. — Der Lieder- und Duettensabend von Marie Schlesinger und Erna Bugge hinterließ recht heterogene Eindrücke, und man braucht kein Zoiolos zu sein, um derartige Darbietungen in den Salon zu verweisen. Trefflich war die Klavierbegleitung des Herrn Lewin.

Carl Rorich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Einhundertundzehn Jahre sind am 14. März seit der Geburt von Johann Strauß (Vater), dem Begründer der bekannten Musikedynastie, verflossen. Schon 1819 konnte er als Bratschist in das Lannersche Quartett eintreten, das sich der größten Beliebtheit bei den Wienern erfreute. Dort blieb er bis 1825, wo er Dirigent einer besonderen Abteilung des nunmehr zum Orchester herangewachsenen Quartetts wurde. Noch in demselben Jahre aber trennte er sich von Lanner und stellte ein eigenes Orchester auf, das bald den Ruf des Lannerschen erreichen sollte, zumal Strauß jetzt auch mit seinen eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit trat und mit ihnen sich ebenbürtig an die Seite Lanners stellte. Das Orchester und sein Ruf wuchs beständig, so daß ihm 1835 die Musik bei den Hofbällen übertragen wurde. Seit 1833 unternahm Strauß auch Reisen mit seinem Orchester, die seinen Ruf in ganz Europa verbreiteten. Seine von seinem Sohne Johann, der ihn in der Gunst des Publikums noch überflügeln sollte, herausgegebenen sieben Bände füllenden Werke enthalten neben zahlreichen Märschen, Potpourris usw. eine große Reihe auch heute noch sehr beliebter Walzer.

Friedrich Smetana, wohl der größte national-tschechische Musiker, ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren. Er war Schüler von Proksch und Liszt. In Prag leitete er eine eigene Musikschule, wurde 1856 Dirigent der Gothenburger Philharmonischen Gesellschaft, 1861 unternahm er eine Konzertreise als Pianist. Von 1866—1874 war er Kapellmeister am Prager Tschechischen Nationaltheater, von welchem Posten er wegen völligen Verlustes seines Gehörs schied. Er starb am 12. Mai 1884 nach kurzer Geisteskrankheit in der Irrenanstalt zu Prag.

Adolphe Nourrit, einer der berühmtesten französischen Tenöre, starb vor 75 Jahren am 8. März 1839. Von seinem Vater Louis, einem gleichfalls sehr bekannten und beliebten Tenor, hatte er eine prachtvolle Stimme geerbt, die er unter der Leitung Garcia's so ausbildete, daß er schon vor dem zwanzigsten Lebensjahre erfolgreich an der Pariser Großen Oper debütieren konnte, wo er während einer der ereignisreichsten Zeiten der Operngeschichte alleiniger Träger der Heldenrollen war. So hat er z. B. die Hauptrollen in der „Stimmen von Portici“, „Wilhelm Tell“, „Robert dem Teufel“, der „Jüdin“ und den „Hugenotten“ zum ersten Male dargestellt, und zwar derart, daß sie fast zu Typen wurden. 1837 nahm er, durch die Anstellung von Duprez erbittert, seinen Abschied von der Großen Oper und gastierte unter Beifallsstürmen in Belgien, Frankreich und Italien. Sein Trübsinn wuchs jedoch von Tag zu Tag, bis er sich in einem Anfall seines Wahnes aus dem Fenster seines Hotels stürzte, wobei er sogleich den Tod fand.

Der Leipziger Musikästhetiker Prof. Dr. Friedrich Stade beging am 6. Januar seinen 70. Geburtstag. Der feinsinnige Gelehrte ist namentlich als scharfdenkender Gegner Hanslicks bekannt geworden, dessen aufsehenerregender Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“ er 1870 mit einer ebenso betitelten Schrift entgegentrat, der Liszt und Wagner wärmste Anerkennung zollten. Stade ist in Arnstadt geboren, studierte in Leipzig Philosophie und Philologie und bildete sich dann unter Karl Riedel und E. Fr. Richter zum Musiker aus. Seit beinahe 30 Jahren wirkt er als Sekretär der Gewandhauskonzerte und seit 1893 als Organist der Peterskirche. Das aus früheren Jahren stammende Bild verdanken wir der Güte des Herrn Professor Dr. Arthur Seidl, eines Schülers des Jubilars, dem dieser folgenden charakteristischen Spruch auf die Rückseite des Bildes geschrieben hat: „Die Musik ist die erlösende Kunst im hervorragenden Sinne, und die kräftigste Überwinderin des Pessimismus. Zwar läßt sie uns die Tragik des Lebens am unmittelbarsten empfinden; aber indem alle Dissonanzen als solche nur zum Bewußtsein kommen unter Voraussetzung eines in uns ruhenden Konsonanzprinzipes, bestätigen sie dieses letztere als metaphysischen Urgrund, als Urmaß der Welt.“

Zum Schluß zeigen wir unseren Lesern zwei Blatt des Ludwig Hoffmannschen Entwurfes für das neue Königliche Opernhaus in Berlin, die Gesamtansicht und das Treppenhaus. Über den Entwurf, der im Rahmen der Vorschriften wohl das Bestmögliche geleistet hat, ist in der Öffentlichkeit bereits so viel diskutiert worden, daß sich Näheres darüber zu sagen erübrigt.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107!

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



JOHANN STRAUSS (VATER)

* 14. März 1804



U of M



FRIEDRICH SMETANA
† 12. Mai 1884

U of M



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ADOLPHE NOURRIT
† 8. März 1838
Lithographie von M. Mourot



UoM

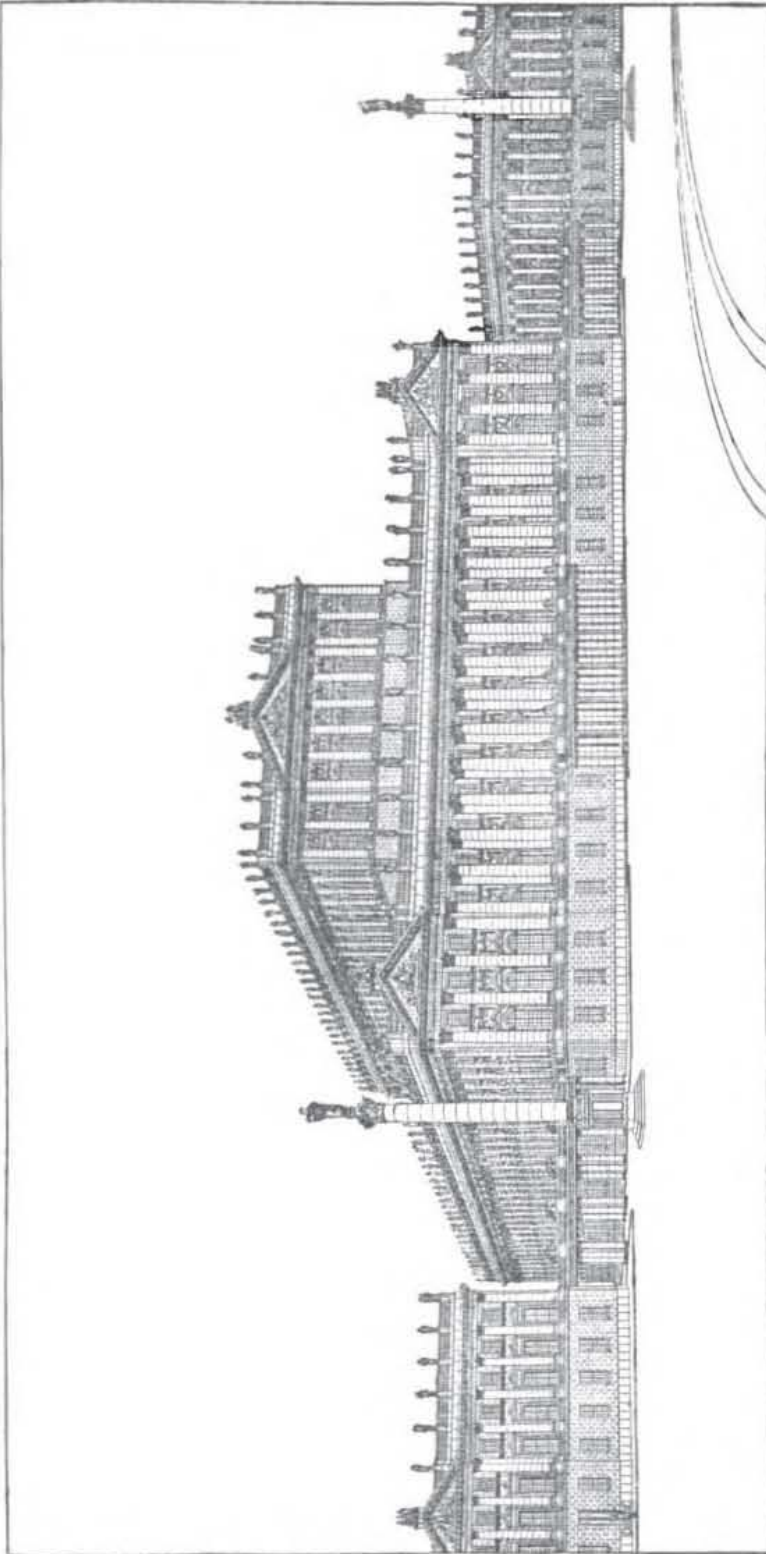


FRIEDRICH STADE

* 8. Januar 1844

UoM





LUDWIG HOFFMANN'S ENTWURF ZUM NEUEN KÖNIGLICHEN OPERNHAUS IN BERLIN: GESAMTANSICHT

5073



XIII 11



LUDWIG HOFFMANN'S ENTWURF ZUM NEUEN KÖNIG-
LICHEN OPERNHAUS IN BERLIN: DAS TREPPENHAUS

U of M



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

300. H E F T



HEFT 12 · ZWEITES MÄRZ-HEFT
13. JAHRGANG 1913/1914

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Mit Reflexion ist zwar sehr vieles, nur keine Kunst, vor
allem keine Musik zustande zu bringen.

Richard Wagner

INHALT DES 2. MÄRZ-HEFTES

RUDOLF CAHN-SPEYER: Musik und Kultur

LEOPOLD HIRSCHBERG: Carl Loewe als Humorist

KARL PERNOT: Die symphonische Tragödie

F. A. GEISSLER: Nicolaus Graf Seebach. Zum 20. Jahrestage
seiner Berufung zum Generaldirektor der Dresdener Hof-
theater

REVUE DER REVUEEN: Aus deutschen Musikzeitschriften

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Heinrich Chevalley, Wilhelm Altmann, Julius Kapp, Hermann
Wetzel, Franz Dubitzky, F. A. Geißler, Richard H. Stein

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Braunschweig, Breslau,
Donaueschingen, Dortmund, Dresden, Frankfurt a. M., Gießen,
Graz, Halle a. S., Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Köln,
Kopenhagen, Leipzig, Mainz, München, New York, Paris,
Prag, Riga, St. Petersburg, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Marie Roeger-Soldat; Nicolaus Graf See-
bach; Dekorationsentwürfe zum „Parsifal“ von Gustav Wunder-
wald (Heiliger Wald und See, Gralstempel, Klingsors Zaubert-
urm, Blumenau)

QUARTALSTITEL zum 50. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

MUSIK UND KULTUR

VON RUDOLF CAHN-SPEYER IN BERLIN

Wir leben in einer Zeit starker pädagogischer Bestrebungen. Kindergärten, Nachhilfskurse für Erwachsene, freie Vorträge populären Charakters und vieles Ähnliche dient in einem noch vor wenigen Jahrzehnten ungeahnten Umfang dazu, allgemeines und spezielles Wissen in solchen Kreisen zu verbreiten, deren Entwicklungsgang sie nicht auf dem Wege normaler Schul- und Fachbildung zu den betreffenden Kenntnissen geführt hat. Auch auf dem Gebiete der Kunst läßt sich diese Tendenz beobachten; sie ist hier nicht nur eine Parallelerscheinung der gleichartigen Bestrebungen auf anderen Gebieten, sondern sie ist überdies zur Notwendigkeit geworden durch die besondere Gestalt, die unsere Kunstpflege in den letzten Jahrzehnten angenommen hat. Während man sich früher, wenigstens in weiteren Kreisen, damit begnügte, sein Interesse vorzugsweise den Werken der zeitgenössischen Künstler zuzuwenden, ist dies heute nicht mehr der Fall; vielmehr geht das Streben aller derjenigen, die auf Bildung Anspruch machen, dahin, die bedeutendsten Kunstwerke aller Zeiten kennen zu lernen. Hieraus ergab sich die Notwendigkeit, dem interessierten Publikum das Verständnis der Werke aus entlegeneren Epochen durch Erläuterungen näher zu bringen. Ferner hat sich auf fast allen Gebieten künstlerischer Betätigung innerhalb der beiden letzten Generationen eine so vielfach verzweigte Entwicklung eingestellt, daß das Publikum für das Verständnis dieser neueren Erzeugnisse der künstlerischen Produktivität unbedingt einer Nachhilfe bedurfte, um so mehr, als die offizielle Schulbildung und vielfach auch die private Erziehung diese Entwicklung so gut wie ganz unberücksichtigt gelassen hatte. So entstanden denn zahlreiche Leitfaden, Einführungen, Erläuterungen, welche dem Publikum die Orientierung über die Kunstwerke der vergangenen und der neuesten Zeiten ermöglichen oder erleichtern sollten.

Am ältesten ist das Streben nach möglichst universeller Kenntnis auf dem Gebiete der Literatur. In gewissem Sinne hat es auf diesem Gebiete immer bestanden; denn die Literatur des klassischen Altertums ist von der scholastischen Gelehrsamkeit das ganze Mittelalter hindurch gepflegt und dann in fließendem Übergange den späteren Formen des humanistischen Unterrichts anvertraut worden. Von einer Beteiligung des großen, künstlerisch interessierten Publikums kann man allerdings in Deutschland erst von der Mitte des 18. Jahrhunderts an sprechen, von der Zeit an, in welcher die Beschäftigung mit Milton, mit den französischen Klassikern, mit Shakespeare begann, von der Zeit an, in welcher durch Gottscheds Neuausgabe des „Reineke Vos“, durch Herders „Stimmen der Völker in

Liedern“, durch Vossens Übersetzungen der griechischen und römischen Klassiker, durch das Wiedererwachen des Interesses für die deutsche Dichtung des Mittelalters jenes literarische Kosmopolitentum zu entstehen begann, durch das Deutschland allmählich die Literaturen aller Zeiten und Länder zu seinem Eigentum gemacht hat. Es ist natürlich, daß eine Beschäftigung mit der Literatur, die mehrere Generationen hindurch mit steter Lebhaftigkeit angedauert hat, eine gewisse Schulung des Publikums bewirken mußte, und so ist tatsächlich auf diesem Gebiete kein erhebliches Bedürfnis nach umfassender Anleitung im Publikum vorhanden. Wer nicht spezielle literarhistorische Studien treiben will, begnügt sich in der Regel mit Textausgaben oder mit kurzen Vorbemerkungen über die Entstehungszeit und die Entstehungsgeschichte des fraglichen Werkes.

Erst später hat das historische Interesse für die bildende Kunst eingesetzt. Dies lag ohne Zweifel mit daran, daß die Werke der Plastik und Malerei schwerer zugänglich waren, als die der Literatur. Konnten diese, im Druck in unzähligen Exemplaren hergestellt, den Weg in jedes Haus finden und stets zur Hand sein, sobald der Leser sich zu ihrem Genuß gestimmt fühlte, so waren bis vor kurzem die Reproduktionen von Werken der Malerei und Plastik schlecht und teuer, und es ist noch nicht so sehr lange her, daß die fürstlichen Häuser ihre Sammlungen dem Publikum zugänglich gemacht, und daß Städte und Private ebenfalls Sammlungen angelegt und dem allgemeinen Besuche geöffnet haben. So ist denn auch das Verständnis für die besonderen Ausdruckswerte der bildenden Künste weniger allgemein verbreitet und weniger unbeschränkt in bezug auf die Zeitabschnitte, deren Erzeugnisse es umfaßt, als das Verständnis für Literatur. In der Tat steht einem nicht fachwissenschaftlich gebildeten Kunstliebhaber in der Regel etwa das „Narrenschiff“ von Sebastian Brandt näher als die Venus von Lucas Cranach, Dantes „Divina Commedia“ näher als eine Madonna von Cimabue, und dieser Tatsache entspricht auch die große Zahl von populären Monographien über Maler und Malerei.

Noch viel jüngeren Datums ist das Interesse für die musikalischen Denkmäler früherer Zeiten. Die ungeheure Revolution, die erst durch Beethoven, dann durch Berlioz, Liszt und Richard Wagner auf musikalischem Gebiete bewirkt worden ist, nahm die nach dieser Richtung interessierten Zeitgenossen dermaßen in Anspruch, daß selbst die Wiederentdeckung J. S. Bachs durch Mendelssohn und Carl Loewe zunächst unbemerkt vorüberging. Dazu kam, daß die Werke früherer Epochen nur sehr schwer zugänglich waren, und — ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Musik und den anderen Künsten — daß die meisten Kunstliebhaber selbst durch allgemein zugängliche Ausgaben der älteren musikalischen Werke nicht sonderlich gefördert werden konnten, sondern für das volle Verständnis der lebendigen Aufführung bedurften. Erst um die Mitte des

19. Jahrhunderts setzte allmählich die systematische wissenschaftliche Erforschung der Musikgeschichte ein, und auch heute noch ist sie weit entfernt davon, sich in bezug auf Vollständigkeit und Übersichtlichkeit ihrer Ergebnisse mit der Geschichte der Literatur oder der bildenden Künste vergleichen zu können. Noch viel später, als mit der wissenschaftlichen Erforschung der älteren Epochen der Musikgeschichte, ist mit der Popularisierung ihrer Ergebnisse durch allgemein zugängliche Ausgaben und insbesondere durch öffentliche Aufführungen begonnen worden.

Dazu kommt noch, daß das Gros des musikliebenden Publikums noch nicht mit der Verarbeitung der Stilwandlung zu Ende gekommen ist, die Berlioz, Liszt und Richard Wagner inauguriert haben, und somit noch kaum den neuesten, über die Genannten hinausgehenden Erscheinungen (Richard Strauß, Reger, Debussy oder gar Schönberg) Verständnis entgegenzubringen vermag.

Somit steht unser musikalisches Publikum sowohl der neuesten Entwicklung der Musik relativ fremd gegenüber, als auch den Kompositionen der Vergangenheit; so wie festgestellt werden konnte, daß unserem Publikum etwa die Literatur des 15. Jahrhunderts verständlicher ist, als die Malerei jener Zeit, so darf man behaupten, daß ihm die Venus von Cranach näher steht als eine Motette von Ludwig Senfl, eine Madonna von Cimabue näher als eine, wenn auch um ein Jahrhundert jüngere Messe von Dufay. Somit ist es durchaus begreiflich, daß gerade auf dem Gebiete der Musik ein besonders starkes Bedürfnis nach erläuternden und einführenden Schriften zutage getreten ist, die denn auch in großer Zahl in verschiedenstem Umfang und in den mannigfachsten Abstufungen der populären Darstellungsweise erschienen sind, von bedeutungsvollen Werken, wie Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“, bis zu den Programmbüchern, die in manchen Konzerten zum Verkauf gelangen, und zu bloßen Jahreszahlen auf Programmen.

Auf welchem Wege suchen nun jene einführenden Schriften ihr Ziel zu erreichen? Teils enthalten sie mehr oder weniger ausführliche Mitteilungen historischer Art, biographische Daten über den Komponisten, über die Entstehungsgeschichte eines bestimmten Werkes, Urteile bedeutender Persönlichkeiten über den Künstler und sein Schaffen, teils bringen sie eine technisch-formale Analyse eines bestimmten Werkes, besprechen die Art und das Zusammenwirken der angewandten Kunstmittel, und erörtern schließlich die mutmaßliche oder etwa sicher bekannte Absicht, die der Künstler mit seinem Werke verfolgt hat.

Es ist viel über die Berechtigung derartiger belehrender Versuche gestritten worden, viel darüber, ob sie nicht dem genießenden Publikum durch zu große Inanspruchnahme seines Kunstverständes die Möglichkeit nehmen, die künstlerischen Werte des betrachteten Kunstwerkes unmittelbar

genug auf sich wirken zu lassen. Es ist indessen nicht meine Absicht, in eine Diskussion dieser Frage einzutreten; vielmehr möchte ich für die Vorbereitung des Publikums auf den künstlerischen Genuß einen Gesichtspunkt erörtern, der, so viel ich sehen kann, bei der Betrachtung dieses Gegenstandes bisher übergangen worden ist, dem ich aber eine hohe Bedeutung beimessen zu müssen glaube. Obwohl der Gedankengang, den ich hier zu entwickeln beabsichtige, auf alle Künste anwendbar ist, so werde ich doch, um nicht zu abstrakt werden zu müssen, das Gebiet der Musik in erster Linie ins Auge fassen.

Die Tatsache, daß musikalische Kompositionen den Zuhörer auch dann fremdartig berühren können, wenn das bewußte oder instinktive Verständnis ihres formalen Aufbaues ihm keine Schwierigkeiten bereitet, mag auf den ersten Blick unverständlich erscheinen. Ist doch das Objekt des musikalischen Ausdrucks — sobald wir von rein formalen Tonspielereien absehen — die Welt der Gefühle, und zwar zunächst losgelöst von der Vorstellung eines irgendwie bestimmten oder irgendwelchen Einwirkungen unterworfenen fühlenden Subjekts, denn die Vorstellung eines solchen muß, wenn sie gewünscht wird, durch außermusikalische Mittel erzeugt werden. Das Objekt des musikalischen Ausdrucks müßte also unabhängig sein von den Wandlungen unserer Lebensbedingungen, Sitten usw., und die Änderungen, welche diese im Laufe der Zeiten erlitten haben, müßten somit für die in der Musik in Betracht kommenden Inhalte belanglos sein. In der Tat sind die Elemente des menschlichen Gefühlslebens seit den ältesten Zeiten, von denen wir Kenntnis haben, dieselben geblieben; zu allen Zeiten haben Menschen geliebt und gehaßt, zu allen Zeiten gab es Edelmüt und Neid, zu allen Zeiten gab es Freude und Trauer. Und dennoch begegnen wir in verschiedenen Zeiten diesen Elementen in den verschiedenartigsten Variationen und sehen wir sie auf die mannigfaltigste Weise in die Erscheinung treten. Die rein sinnliche, dabei urwüchsig starke Liebe des klassischen Altertums ist im Mittelalter unter dem Einflusse des Christentums zu einem asketisch religiös anmutenden Gefühl geworden, aus dem später in der Überfeinerung des Zeitalters Ludwigs XIV. eine schwächliche, nur der Tändelei fähige Kultur der sinnlichen Liebe entstanden ist; zwischen und nach diesen Epochen finden wir in verschiedenen Ländern und zu verschiedenen Zeiten alle erdenklichen Kombinationen und Variationen dieser Typen des Sexualempfindens. Ebenso verhält es sich auf allen anderen Gebieten des Seelenlebens. Die einzelnen Elemente der Zeitpsyche — wenn dieser, wohl unmittelbar verständliche Ausdruck mir gestattet ist — verändern sich aber nicht unabhängig voneinander; vielmehr hängen ihre Veränderungen, so verschiedenartig sie auch sein mögen, mit einem für sie alle gemeinsamen Faktor auf das engste zusammen: mit den Wandlungen der Weltanschauungen. Natürlich können, so wie es

gleichzeitig in verschiedenen Ländern verschiedene Kulturen gibt, auch gleichzeitig verschiedene Weltanschauungen vorhanden sein; ja, die verschiedenen Weltanschauungen brauchen gar nicht räumlich getrennt zu sein, sei es, daß zwei verschiedene Kulturen in einander übergehen, oder daß sie nebeneinander bestehen. Das schlagendste Beispiel hierfür bietet die Gegenwart, denn in unserer Zeit des Individualismus, in der sich jeder selbständig denkende Mensch seine Weltanschauung selbst bildet, sind gleichzeitig so viele und verschiedene Weltanschauungen vorhanden, wie wohl in keiner anderen Zeit vorher.

Was hat nun das alles mit der Kunst, was hat es insbesondere mit der Musik zu tun? In der Musik läßt sich der Einfluß der Weltanschauung am schwersten präzisieren, weil sie nicht mit Begriffen und mit begrifflich faßbaren, einer verstandesmäßigen Analyse zugänglichen Äußerungen der Gefühle arbeitet. Am leichtesten gelingt es, die Einwirkung der Weltanschauung auf die Dichtkunst zu erkennen, deren Ausdrucksmittel, die Worte, zugleich Repräsentanten von Begriffen sind, so daß der Zusammenhang der Dichtkunst mit dem Denken ihrer Zeit für die verstandesmäßige Analyse verhältnismäßig leicht zugänglich wird. Diesen Gedanken an den Hauptepochen der Dichtkunst zu erläutern, würde zu weit führen; es sei nur kurz an den Ersatz der Schicksalsidee im Drama der griechischen Tragiker durch den bestimmenden Einfluß psychologischer Momente im modernen Drama erinnert, an die schon angedeutete Veränderung der Liebeslyrik von der naiven Sinnlichkeit einer Sappho, eines Horaz zu der fast religiösen Frauenverehrung der Minnesänger, der phantastischen Schwärmerei Petrarcas, der Lüsternheit in der galanten Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts, der kräftigen Lebensbejahung Goethes, der selbstquälerischen Ironie Heines und endlich zu der wechsellvollen, die Verschiedenartigkeit der gegenwärtig herrschenden Weltanschauungen wiederpiegelnden Lyrik etwa von Bierbaum, Dehmel und Dauthendey. Wie alle diese und die anderen hier nicht genannten Etappen mit der jeweils herrschenden oder sich vorbereitenden Weltanschauung zusammenhängen, ist schon viel zu oft gesagt worden, als daß es hier von neuem erörtert werden müßte.

Ähnliches ließe sich von der Malerei und Plastik sagen. Man denke nur daran, wie z. B. die kirchliche Malerei sich aus einer gottesdienstlichen Handlung, als welche wir etwa die Werke von Fra Giovanni da Fiesole auffassen müssen, zum gigantischen Anthropomorphismus Michelangelos und zur Dekorationskunst von Paolo Veronese entwickelt hat. Wie weit diese Art der Betrachtung ausgedehnt werden kann, hat u. a. Johann Joachim Winckelmann in seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, Burkhardt in seiner „Kultur der Renaissance“ gezeigt.

Wie steht es nun hierin mit der Musik? Schon aus bloßer Analogie

wird man geneigt sein anzunehmen, daß es sich bei ihr wohl ebenso verhalten wird wie bei den anderen Künsten. Doch läßt sich diese Annahme noch präziser begründen. Die Weltanschauung findet ihren uns unmittelbar kenntlichen Ausdruck zwar im Denken, das uns am übersichtlichsten in den philosophischen Systemen und in den religiösen Bewegungen entgegentritt; sobald dieses Denken aber bis zu den sogenannten „letzten Dingen“ vordringt, von denen du Bois-Reymond sein „ignorabimus“ ausgesprochen hat, zu den Dingen also, die der unmittelbaren Wahrnehmung und der methodischen Untersuchung bisher unzugänglich geblieben sind, so können für ihre Beurteilung nur solche psychische Momente in Betracht kommen, die mit der Logik oder dem positiven Wissen nichts zu tun haben; diese Momente aber entspringen dem Gefühlsleben, also dem eigentlichen Gebiet der musikalisch ausdrückbaren Inhalte. Man darf behaupten, daß die Gebäude von Gedanken, aus denen die philosophischen Systeme bestehen, meistens nur zur verstandesmäßigen Rechtfertigung der instinktiv, also aus den nicht weiter analysierbaren Elementen der Psyche heraus, vorgebildeten Ansichten ersonnen sind. Jedenfalls hat zwischen der Art, zu fühlen, und der Art, zu denken, in den weitaus meisten Epochen der kulturellen Entwicklung eine unverkennbare Übereinstimmung bestanden, und wo diese Übereinstimmung gestört worden ist, war immer erst ein unklares, dem Gefühl entspringendes Bedürfnis vorhanden, dem das Denken nachträglich zu genügen suchte.

Nun ist es aber viel leichter, mit der Weltanschauung einer Kultur-epoche bekannt zu werden, als mit den Faktoren des Gefühlslebens, denen jene Weltanschauung ihr Entstehen verdankt. Das Wesentliche einer Weltanschauung läßt sich meistens in verhältnismäßig wenige Sätze zusammenfassen, während die Art zu fühlen, die einer bestimmten Kulturrepoche eigentümlich ist, nur durch eingehendes Studium ihrer künstlerischen Erzeugnisse und durch eine Analyse ihrer privaten und öffentlichen Lebensformen erkannt werden kann. Somit ist die Weltanschauung gewissermaßen das charakteristische Symptom für das Gefühlsleben einer bestimmten Kulturperiode, und daraus erhellt, welche Bedeutung ihre Kenntnis für das Verständnis der Psyche und somit der nach künstlerischem Ausdruck strebenden Inhalte jedes Zeitabschnittes besitzt. So mußte denn in jeder Zeit das Gefühl, oder diejenige Art, zu fühlen, durch welche die jeweils geltende Weltanschauung bestimmt war, zugleich den Inhalt der Musik bilden, die in jener Zeit entstand, und wir erkennen somit einen engen verwandtschaftlichen Zusammenhang zwischen Weltanschauung und Musik: beide sind, wenigstens zum Teil, von den gleichen Ursachen bedingt.

Dieser Parallelismus ist für die Dichtkunst schon lange erkannt worden, bis zu einem gewissen Grade auch für die bildenden Künste, hat aber meines Erachtens in bezug auf die Musik bisher keine genügende

Beachtung gefunden. Es wäre sehr verlockend, diesen Gedanken für den ganzen Verlauf der Musikgeschichte durchzuführen; ein solches Vorhaben würde aber ein umfangreiches Werk erfordern, wenn nicht nur Schlagworte gegeben, sondern die hier waltenden Beziehungen wirklich zu anschaulicher Klarheit erhoben werden sollen. Dieses Thema auch nur einigermaßen zu erschöpfen, würde den Rahmen der vorliegenden Erörterungen allzusehr überschreiten und uns von dem eigentlichen Gegenstande völlig ablenken. Indessen wird sich noch im Verlauf dieser Studie Gelegenheit bieten, an konkreten Beispielen kurz zu erläutern, was eben in abstrakter Formulierung etwas unanschaulich ausgesprochen worden ist.

Zuvor aber muß noch eines anderen Faktors gedacht werden, der sich zwar bei genauerer Betrachtung nur als eine besondere Seite der eben gekennzeichneten Beziehungen erweist, der aber doch vermöge der Fülle seiner Erscheinungsformen Anspruch auf eine gesonderte Erwähnung hat: die Lebensweise im weitesten Sinne des Wortes, also die Eigentümlichkeiten des Privatlebens, des geselligen Lebens, der sozialen Verhältnisse usw. Auch diese Dinge stehen, Einfluß ühend und erleidend, mit der jeweils herrschenden Weltanschauung in Zusammenhang, doch kann dies hier nicht erörtert werden, ist auch füglich für unseren Zweck belanglos, da es nicht auf die Entstehungsweise dieser Faktoren, sondern auf den Einfluß ankommt, den sie auf die zeitgenössischen musikalischen Werke genommen haben. In der Tat sehen wir vielfach den Charakter der musikalischen Produktion durch die Art des praktischen Bedürfnisses nach Musik bestimmt. Nur wenig mehr als hundert Jahre ist es her, — Beethoven bezeichnet die Grenze — daß man allgemein begonnen hat, die Musik als Selbstzweck zu betrachten. In diesem Sinne wurde sie vorher nur in engen privaten Zirkeln gepflegt, und wenn auch vereinzelt und in primitiver Einrichtung schon am Ende des 17. Jahrhunderts — namentlich in England — Konzerte in unserem Sinne des Wortes veranstaltet worden sind, so war die Musik doch im großen und ganzen Zweckmusik, deren Beschaffenheit den Veranlassungen, für die sie gebraucht wurde, angepaßt zu werden pflegte. Erst seit Beethovens Zeiten ist die Musik Selbstzweck geworden; erst von da an datiert die vom praktischen Bedürfnis unabhängige, nur von künstlerischen Motiven bestimmte musikalische Produktion und, damit zusammenhängend, die Entwicklung des Konzertlebens in größerem Umfange. Beethovens „Missa solemnis“ kümmert sich nicht mehr um die Bedürfnisse des Gottesdienstes, seine — zum Teil schon Mozarts und selbst Haydns — Quartette sind nicht mehr geeignet, eine Hofgesellschaft zu unterhalten. Man denke an die Bedeutung des Studentenlebens auf die Entwicklung des Liedes, an den Einfluß, den das Bedürfnis der Höfe auf die Oper genommen hat, an die Sitte der Tafelmusik als mitbestimmenden Faktor für die Entwicklung der Instrumentalmusik usw.

Es möge nun an einem Beispiel, wenn auch nur andeutungsweise, gezeigt werden, wie der Zusammenhang der geistigen Strömungen und ihrer Äußerungen mit der Musik klargelegt werden kann. Ich wähle hierzu die Symphonie, und zwar von der Epoche an, in der die kunstmäßige Instrumentalmusik sich von der formalen Stereotypie befreit hatte, gegen die sie infolge ihrer genetischen Beziehungen zur Tanzmusik lange Zeit hatte ankämpfen müssen, also von den Zeiten der Mannheimer Schule, oder von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, mit Ausschluß der ehemals ebenfalls „Symphonie“ genannten Formen der Ouvertüre. Forderungen außermusikalischer Natur wurden an die Symphonie nicht mehr gestellt, ein Typus war gefunden, der keine unmittelbar kenntlichen Spuren der Abstammung von der Tanzmusik mehr aufwies.

Vergegenwärtigen wir uns nun die geistige Orientierung des Geschlechtes, in und mit dem diese neue Kunstform entstanden war und sich entwickelte. Das herrschende philosophische System war in Deutschland das Leibnitz-Wolffsche, dessen Tendenz dahin ging, das Weltall als ein harmonisches Ganzes zu erkennen. Die ästhetischen Anschauungen waren durch die Schweizer Schule (Bodmer, Breitinger) und durch Winckelmann, durch die neugeweckte Verehrung für die Kunst des klassischen Altertums, als deren wesentlichstes Charakteristikon die Harmonie, das Ebenmaß, angesehen wurde, auf die Reinheit der formalen Verhältnisse, auf ein Überschätzen der Form gegenüber dem Inhalt gerichtet. Im Zusammenhang mit dieser ästhetischen Anschauung steht die Pflege der französischen Klassiker, das sklavische Festhalten an den falsch verstandenen dramatischen Einheiten des Aristoteles, und in der Malerei der Formalismus eines Tischbein, Raphael Mengs, Carstens, der Angelica Kauffmann usw. In politischer Beziehung sehen wir den deutschen Untertanen vollständig ohne jeden Eigenwillen sich der Willkürherrschaft seiner großen und kleinen Potentaten beugen. Es wäre geradezu ein schreiender Widerspruch gegen die ganze geistige Richtung der Zeit gewesen, wenn die Symphonie nun etwa den Inhalt zum formgebenden Element gemacht und die Regelmäßigkeit ihrer Form diesem Prinzip zuliebe verletzt hätte. Vielmehr sehen wir sie in voller Übereinstimmung mit der ganzen geistigen Richtung der Zeit sich sozusagen nach innen ausbauen, ihre technischen Mittel vervollkommen, ihre Faktur durchbilden, ihre Form vergrößern — aber immer bleibt die Form etwas Sakrosanktes, auch bei den Meistern Haydn und Mozart, und der Inhalt, der in diese Form gegossen wurde, bewahrte, mit seltenen Ausnahmen, eine lebenswürdige Gleichmäßigkeit.

Da kam die französische Revolution, und mit ihr eine vollständige Umwälzung der Denkart innerhalb der europäischen Kultur. Die Philosophie der Aufklärung griff von Frankreich nach Deutschland über, Kant rüttelte mit seinen erkenntnistheoretischen Werken an dem vermeintlich

festen Gebäude der älteren philosophischen Systeme, Shakespeare, der Antipode jedes Formalismus, wurde das Ideal der Jugend, Schiller schrieb seine ersten revolutionären Dramen, Goethe seinen „Götz von Berlichingen“, das ganze junge Deutschland, Klinger, Lenz, Grabbe, suchte sich von allen Regeln der früheren Zeit zu befreien, Peter von Cornelius, Schnorr von Carolsfeld brachten in der Malerei wieder Kraft und Bewegung in die, zuvor akademisch kalt disponierten Massen, die durch Tradition geheiligten Staaten stürzten zusammen. Da stand auch in der Musik ein Revolutionär auf, Ludwig van Beethoven, der erste von den Großen in der Musik, der Niemandes Diener war, der auf nichts hörte, als auf seine innere Stimme, der sich bei aller, an Luther gemahnenden Gottgläubigkeit von jedem religiösen Bekenntnis emanzipiert hatte, der Bewunderer Napoleons; er trug die Umwälzung, für die er in politischer Beziehung so sehr schwärmte, auch in die Musik und modelte sie um, er schuf eine neue Art der Symphonie, die eine Musik des Ausdrucks war, die, erst widerwillig in die alte Form gepreßt, an dieser zerrte und dehnte, bis die Musik die Fähigkeit gewonnen hatte, dem individuellen Inhalt die individuelle Form zu geben.

Und noch einen zweiten Revolutionär brachte die neue Zeit hervor: Hector Berlioz. Aber er stammte nicht aus dem Lande, in dem der Geist der Revolution die Klarheit eines Kant, die Idealität eines Fichte und Schleiermacher zu zeitigen vermochte, sondern aus einem Lande, in dem die sich überstürzenden politischen Ereignisse, vorerst wenigstens, von keiner konsequenten und parallelen geistigen Produktivität begleitet wurden, vielmehr nur eine haltlose, verworrene Vielheit in den Anfängen stecken gebliebener geistiger Bewegungen hervorbrachten. So war es in den Jugendjahren von Berlioz, und als er zum Mann heranreifte, standen sich der Positivist Comte und der Mystiker Lammenais als Antipoden gegenüber. In dieser Atmosphäre des Wollens ohne Vollbringen, des Gärens ohne Reife, vermochte Berlioz nicht den Einklang des Wollens und Vollbringens zu finden, und so viel er des Neuen geschaffen hat, so blieb es doch unter dem Einfluß derjenigen Richtung der Phantasie, der die inzwischen auch in Frankreich zur Herrschaft gelangte Romantik huldigte, mehr noch die Trabanten Victor Hugo's, als dieser selbst, nach dem Grundsatz: „le laid, c'est le beau“. Hatte dem Deutschen Beethoven der kategorische Imperativ Kants in der Brust gelegen — wie es auch sein Privatleben beweist — und ihn befähigt, seinem Wollen durch den eigenen Willen Grenzen zu setzen und so dem Neuen, ohne seine Eigenart aufzugeben, den Charakter fester Geschlossenheit zu verleihen, so war dem Franzosen nur der brennende Trieb nach Freiheit eigen, und wie dieser auch im politischen Leben seines Vaterlandes zu den wildesten Orgien der Zügellosigkeit geführt hat, so hat auch Berlioz das Gesetz für die Freiheit nicht finden können.

Diese Betrachtung ließe sich nun weiter auf Liszt, Schubert, Schumann usw. ausdehnen; aber es kommt hier nicht darauf an, eine Geschichte der Symphonie in ihren Wechselwirkungen mit der Kulturgeschichte zu skizzieren, sondern nur darauf, in Kürze zu zeigen, daß eine solche im Prinzip möglich ist. Diese Beschränkung auf das Prinzipielle bringt es auch mit sich, daß mancher Gesichtspunkt übergangen worden ist, der hier noch hätte angeführt werden können, manche Beziehung in ihrer Wirkung nur einseitige oder summarische Betrachtung gefunden hat.

Nachdem wir nun prinzipiell festgestellt haben, daß ein Zusammenhang zwischen der Musik und der Weltanschauung innerhalb einer jeden Kulturepoche besteht, müssen wir die Frage zu beantworten suchen, inwiefern diese Tatsache für das genießende Publikum von Bedeutung ist. Die Antwort auf diese Frage finden wir durch folgende Überlegung. Wir können das musikalische Werk eines jeden Komponisten auf das Zusammenwirken zweier Faktoren zurückführen: auf die Einflüsse der Umgebung, der äußeren Bedingungen, unter denen er schuf, der geistigen Strömungen, die auf ihn wirkten, und auf seine Persönlichkeit, denjenigen Teil seines Wesens, vermöge dessen er in sich Inhalte fand, zu deren künstlerischer Gestaltung es ihn drängte, und somit Künstler wurde. Der erste der genannten Faktoren strebt dahin, den Künstler im Banne gewisser vergänglicher, aber von seinen Zeitgenossen als feststehend angesehener Momente zu halten; der zweite weist nur solche Elemente der menschlichen Psyche auf, die bald vereinzelt, bald verbunden, unabhängig von den Wandlungen der Kultur, immer wieder in den verschiedensten Abstufungen der Intensität, aber im Wesen unverändert, sich von Geschlecht zu Geschlecht wiederholen. Das Verhältnis, in dem diese beiden Faktoren Anteil an dem Schaffen eines Künstlers haben, ist maßgebend für das, was man den „Ewigkeitswert“ eines Kunstwerkes zu nennen pflegt. Je mehr die Zeit mit ihren Besonderheiten Anteil an dem Werke des Künstlers hat, in desto höherem Maße wird die Wirkungskraft des Werkes der Zeit untertan sein und mit ihr schwinden; ein solches Werk läßt sich auch, wenn die Zeit, in der es geboren wurde, vorüber ist, nicht wieder zu neuem Leben erwecken. Je mehr hingegen das Reinmenschliche im Künstler sein Werk bestimmt hat, desto dauerhafter wird dessen Wirkungskraft bleiben, da das Reinmenschliche in allen Wandlungen der Kultur unverändert erhalten bleibt. Es kann wohl in Zeiten, in denen das Interesse an Äußerlichkeiten überwuchert, seine Wirkung vorübergehend verlieren; sie kehrt jedoch immer wieder, denn solche Zeiten sind nie von Bestand.

Hieraus erklärt sich auch, warum nicht die Werke derjenigen Komponisten ein dauerndes Leben behalten, denen wir die Ausbildung neuer künstlerischer Ausdrucksmittel und die Vorbereitung einer neuen Kunst-epoche verdanken, sondern nur die Werke derjenigen Komponisten, die

die neuen Mittel zur Kundgebung eines menschlich bedeutenden Inhalts verwendet haben. Obwohl die neuere Forschung uns mit Fasch, Stamitz usw. als den Begründern der modernen Symphonie bekannt gemacht hat, beginnt die Symphonie für uns doch erst mit Haydn; wenn auch Albert, die Krieger, Telemann und zahllose andere die Entwicklung des deutschen Liedes vorbereitet haben, lebt es für uns doch im günstigsten Falle von J. A. Hiller, Reichardt und Zumsteeg angefangen. Nicht die Form, sondern der Inhalt bestimmt die Lebensfähigkeit eines Werkes.

Wenden wir uns nun zu dem Publikum, das wir für unseren Zweck nicht als eine geschlossene Masse, sondern als eine Vielheit von Individuen betrachten müssen. Bei der Verschiedenheit der gegenwärtig koexistierenden Kulturschichten, bei den großen Unterschieden der Bildung, bei der Mannigfaltigkeit der Weltanschauungen, unter denen in unseren Tagen wohl alle vertreten sind, die überhaupt jemals existiert haben, ist jeder einzelne sozusagen das Kind einer anderen Zeit, der Zeit, die in ihren Kulturelementen mit denjenigen übereinstimmt, die der Betreffende sich angeeignet hat. Außerdem aber sind in jedem der Menschen, aus denen sich das Publikum zusammensetzt, Elemente jenes, allen Zeiten gemeinsamen Reinmenschlichen vorhanden, durch dessen abnormal gesteigerte Intensität dem Künstler — nicht dem Kunsthandwerker — die Notwendigkeit der künstlerischen Äußerung erwächst.

Nun wird uns die Beantwortung jener oben gestellten Frage möglich. Führen wir einem Zuhörer eine musikalische Komposition vor, so sind zwei Fälle denkbar. In dem einen Fall stimmt der Zuhörer mit dem Komponisten in bezug auf die Zeit, der er mit seiner Kultur angehört, völlig überein; in diesem, wohl als selten zu bezeichnenden Falle wird der Gehalt des Werkes an Reinmenschlichem durch keinerlei Hemmung gestört, und es entsteht ein ungetrübter Genuß. Darum stehen auch den meisten Menschen gerade die Werke am nächsten, die unter dem Einflusse derjenigen Zeit entstanden sind, in der die betreffenden Zuhörer selbst die Grundlagen ihrer persönlichen Kultur gelegt bzw. empfangen haben. In dem anderen, gewiß weitaus häufigeren Falle ist die Kultursphäre, aus der ein Werk stammt, verschieden von der persönlichen Kultursphäre des Betrachters. Bei geringen Verschiedenheiten wird die Kraft des in dem Werke zum Ausdruck gelangten Inhalts immer noch einen Genuß, wenn auch keinen ungetrübten, ermöglichen; bei größeren Verschiedenheiten jedoch wird der Zuhörer sagen: „Das empfinde ich als fremdartig, das verstehe ich nicht.“

Erinnern wir uns daran, daß die Einwirkung eines Kunstwerkes auf den Betrachter durch die Einfühlung bedingt wird, also dadurch zustande kommt, daß das rezipierende Subjekt sich für den Augenblick als den Träger der psychischen Vorgänge denkt, die in dem betrachteten Kunst-

werk zum Ausdruck gelangen. Wenn nun die Art und Weise, in welcher dieser Ausdruck erfolgt, für den Betrachter so fremdartig ist oder die Wechselwirkung der im Kunstwerk ausgedrückten Gefühle seiner psychischen Organisation, wie sie in seiner Weltanschauung zur begrifflich faßbaren Erscheinung kommt, so wenig entspricht, daß er sich — wie man sich auszudrücken pflegt — nicht „hineinzudenken“ vermag, dann wird ihm die Einfühlung in den reinmenschlichen Gehalt des Kunstwerkes unmöglich oder mindestens sehr erschwert. Sich in das Reinmenschliche hineinzuversetzen, ist jedermann möglich, sobald es in der ihm gemäßen Weise zum Ausdruck kommt; es ist aber möglich, dort, wo diese Bedingung nicht erfüllt ist, der Einfühlung nachzuhelfen. Jeder erlebt es an sich selbst, daß Kunstwerke, die ihm etwa in der Jugend unverständlich waren, in reiferen Jahren verständlich geworden sind; es ist z. B. eine allgemein bekannte Tatsache, daß die meisten Werke Goethes sich dem Verständnis erst in späterem Lebensalter erschließen.

Hieraus ersehen wir, daß die Fähigkeit zum künstlerischen Verständnis solcher Werke, die uns zunächst als unverständlich erscheinen, erworben werden kann. Gelingt es nun, durch Erklärung der seelischen Verfassung, aus der ein Kunstwerk entstanden ist, und durch Schilderung des kulturellen Milieus, das auf den Künstler eingewirkt hat, diese Faktoren zu klarer Anschaulichkeit zu erheben und damit zu zeigen, welche Bestandteile des Werkes als Träger des eigentlichen Gefühlsinhaltes, und welche nur als eine Art Beigabe zu betrachten sind, so genügt eine verhältnismäßig geringe Phantasie — ohne deren Vorhandensein beim Betrachter des Kunstwerkes überhaupt kein künstlerischer Eindruck entstehen kann —, um die Einfühlung in das Kunstwerk und somit den Genuß an diesem zu ermöglichen.

Natürlich kann das Gleiche, was eben in bezug auf die Vergangenheit gesagt worden ist, auch in bezug auf die Zukunft gesagt werden. Wie es Menschen gibt, denen die Kultur der Vergangenheit fremd geworden ist, so gibt es auch solche, die noch nicht bis zur Kultur der Gegenwart vorgedrungen sind. Dazu kommt noch, daß die Künstler der Gegenwart oft schon der Kultur der Zukunft angehören, d. h. jener Minderzahl von Menschen, die notwendig ist, um eine neue Kultur vorzubereiten, und die gewissermaßen der sichtbare Repräsentant der unsichtbaren, aber vorhandenen Tendenz der Allgemeinheit nach Erneuerung ist. Auch hierauf läßt sich sinngemäß alles das anwenden, was in bezug auf die Kultur vergangener Zeiten gesagt worden ist.

Wir sehen also, daß es keineswegs genügt, dem Publikum Anleitungen über die musikalisch-technische oder musikhistorische Seite der ihm vorzuführenden Werke zu geben, um ihm die Einfühlung zu erleichtern bzw. zu ermöglichen; ja, man wird behaupten dürfen, daß dies nicht einmal das

Wesentliche sei. Erst ein anschaulich klares Bild der kulturhistorischen Sphäre im weitesten Sinne des Wortes, in der ein Werk entstanden ist, gibt den wahren Schlüssel zu dessen Verständnis. In diesem Sinne darf man es aussprechen, daß selbst für zeitlich naheliegende Werke das Verständnis nicht in dem Maße vorhanden ist, wie man es bei oberflächlicher Betrachtung annehmen sollte. Obwohl z. B. Richard Wagners Kunst gegenwärtig so allgemein gepflegt wird, daß man versucht sein könnte, sie für allgemein verstanden zu halten, fehlt doch in weiten Kreisen die Erkenntnis seiner Weltanschauung. Es genügt nicht, seine Werke zu hören, seine Dichtungen zu lesen, die Namen der Leitmotive zu kennen. Wer nicht, wenigstens in den Grundzügen, die Philosophie Schopenhauers, die Weltanschauung des Buddhismus kennt, wird das Wesen der Wagnerschen Werke nicht erfassen können, sondern wird nur einzelne absolut-musikalische Schönheiten, einzelne überwältigend starke dramatische Momente zu genießen vermögen. Nur derjenige, dessen Seelenleben schon an und für sich in dem gleichen Sinne orientiert ist, wie dasjenige Wagners, wird auch ohne solche absichtliche Vorbereitung imstande sein, den Werken Wagners den Inhalt zu entnehmen, den ihr Schöpfer hineingelegt hat.

Wir kommen damit zur Erklärung einer auffallenden Erscheinung unseres zeitgenössischen Kunstlebens. Es gibt gegenwärtig in weit größerer Zahl, als je zuvor, künstlerische Parteien, Kreise, die sich um einzelne Künstler bilden und ihren Erwählten hoch verehren, während sie auf andere Kreise mit Unverständnis und Verachtung blicken und von diesen umgekehrt wieder ebenso betrachtet werden. Dies beruht auf der schon wiederholt gestreiften Tatsache, daß die Verschiedenartigkeit der gleichzeitig bestehenden Weltanschauungen und der damit zusammenhängenden psychischen Erscheinungen in unserer Zeit größer ist als je zuvor. Dadurch beschränkt sich der Kreis derjenigen, die sich in ein bestimmtes Kunstwerk einzufühlen vermögen, und zwar um so mehr, je charakteristischer die Kultursphäre, aus der ein solches Werk stammt, von anderen zeitgenössischen Kultursphären unterschieden ist. Durch diese Erwägung wird es auch verständlich, warum in der Gegenwart die Verschiedenheit in den Urteilen der Zeitgenossen über die gerade entstehenden Kunstwerke viel größer ist als je zuvor.

Haben wir nun erkannt, daß für das genießende Publikum eine besondere Art kulturhistorischer Vorbildung notwendig ist, um des Genusses von Werken aller Kunstrichtungen fähig zu werden, so lassen sich die gleichen Gesichtspunkte umsomehr auf die reproduzierenden Künstler anwenden. Bei ihnen muß die Einfühlung in das wiederzugebende Kunstwerk noch intensiver stattfinden, als beim Publikum, denn sie sollen nicht nur imstande sein, das Werk selbst zu genießen, sondern es so aufzuführen,

daß der Anschein entsteht, als ginge in ihrer eigenen Seele dasselbe vor, was bei dem Entstehen des Werkes in der Seele seines Schöpfers vorgegangen ist. Ob das gelingt oder nicht, pflegt man mit den Worten auszudrücken: „Das Werk liegt dem Künstler“ oder „Es liegt ihm nicht“. Es wird demnach verständlich, warum gerade sehr eigenartige künstlerische Persönlichkeiten ein relativ begrenztes Feld für die wirklich gelungene Ausübung ihrer Kunst haben, und warum gerade sie über die künstlerischen Leistungen anderer oft Urteile fällen, die einer minder charakteristischen Persönlichkeit unbegreiflich erscheinen. Diese Überlegung trifft auch für die schaffenden Künstler selbst zu und gibt z. B. die Erklärung für den Antagonismus von Wagner und Brahms, von Goethe und Kleist. Nur eine bewußte Pflege des Einfühlungsvermögens, nur die anschauliche Vertrautheit mit den Entstehungsbedingungen einer künstlerischen Leistung sind imstande, gegen die erwähnte Folgeerscheinung eines stark subjektiven künstlerischen Empfindens ein Gegengewicht zu bilden, und hierdurch wird die Universalität von Franz Liszt oder Hans von Bülow verständlich.

Aus diesen Betrachtungen ergeben sich zwei Konsequenzen. Die eine betrifft solche Künstler, die in der Lage sind, nach freiem Ermessen die Werke zu wählen, die sie reproduzieren wollen, also in erster Linie die Gesangs- und Instrumental-Solisten und die nur gastierenden Künstler. Diese sollten die Beurteilung dessen, was ihnen „liegt“, nicht nur, wie es leider meist geschieht, davon abhängig machen, was ihren technischen Mitteln erreichbar ist, sondern unter den ihnen technisch zugänglichen Werken nur diejenigen wählen, in die sie sich hinsichtlich der zugrunde liegenden Weltanschauung vollständig einfühlen können. Die andere Konsequenz betrifft diejenigen Künstler, die vermöge ihrer Stellung (Dirigent eines Konzertinstituts, Vertreter eines Rollenfachs am Theater u. dgl.) in die Lage versetzt sind, den verschiedenartigsten künstlerischen Aufgaben gerecht werden zu müssen. Bei der Auswahl für solche Stellungen sollten die verantwortlichen Personen in erster Linie darauf sehen, ob der in Frage kommende Künstler über die nötige Vielseitigkeit verfügt, oder mit anderen Worten, ob er sich die nötige Bildung angeeignet hat, um sich auch in solche Werke hinreichend hineinversetzen zu können, die mit seiner Persönlichkeit a priori nicht wesensverwandt sind.

Aus diesem Gedankengang ergibt sich noch eine weitere Folgerung, und zwar in bezug auf den musikalischen Unterricht. Dieser pflegt sich im allgemeinen auf die rein musikalischen Disziplinen zu beschränken und überläßt es der persönlichen Initiative des Schülers, sich auch auf anderen Gebieten Kenntnisse zu erwerben. Es ist aber für seine spätere musikalische Leistungsfähigkeit durchaus nicht gleichgültig, ob er dies tut oder nicht, denn der Unterricht, den er erhält, befähigt ihn nur, die Technik

zu erwerben, nicht aber, sie künstlerisch zu verwenden. Der Fall liegt etwa so, als wenn ein Student der Medizin zwar die Therapeutik, nicht aber die Diagnostik erlernen wollte, oder als wenn ein angehender Jurist sich mit dem Studium der Gesetze begnüge, ohne die Kommentare kennen zu lernen. Man muß vielmehr den Standpunkt betonen, daß die „allgemeine Bildung“ einen integrierenden Bestandteil des musikalischen Unterrichts zu bilden habe, und sie müßte bei Seminarprüfungen u. dgl. mit derselben Strenge gefordert werden, wie etwa die Kenntnis der Harmonielehre.

Es ergibt sich demnach, daß eine möglichst genaue Kenntnis der Kultur aller Epochen, deren musikalische Erzeugnisse wir wirkungsfähig machen wollen, für jedermann notwendig ist, der sich mit diesen Kompositionen zu befassen wünscht, für das Publikum sowohl, als auch insbesondere für die ausführenden Künstler. Bei aller Aufmerksamkeit, die gegenwärtig den pädagogischen Fragen geschenkt wird, geht doch die Tendenz unserer Zeit dahin, den Unterricht dem praktischen Bedürfnis anzupassen, d. h. den Schüler nur das lernen zu lassen, was er für seinen voraussichtlichen künftigen Beruf brauchen kann. Man übersieht dabei, daß auf musikalischem Gebiet eine solche rein praktische Schulung nur dann künstlerische Leistungen zeitigen kann, wenn sie von einer psychischen Erziehung begleitet wird. Ein wesentliches Erfordernis hierfür ist die hier erörterte kulturhistorische Bildung. Das gilt für den Künstler wie für das genießende Publikum. Gerade für die Musik ist sie von besonderer Bedeutung, denn, wie in der Einleitung dieser Studie bereits ausführlicher dargetan worden ist, es macht erfahrungsgemäß die Einfühlung in musikalische Werke einer, für den Betrachter kulturfremden Epoche mehr Schwierigkeiten, als die Einfühlung in zeitlich ebenso entfernte Erzeugnisse anderer Künste. Es sei zugegeben, daß ein solches vorbereitendes Studium für die wenigsten Menschen einen praktischen Wert hat; aber die Kunst, das künstlerische Genießen, sind keine unbedingten Lebenserfordernisse; wer dieses geistigen Luxusses teilhaftig werden will, muß sich auch den Luxus einer Vorbereitung gönnen, die über die eigentlichen Lebenserfordernisse hinausgeht. Dann vermag nicht nur die Beschäftigung mit der Kunst, sondern schon der Weg zu ihr unseren Blick auf die Allgemeinheit der Kulturercheinungen zu lenken, und, trotz der für jedermann notwendigen Vertiefung in das spezielle Gebiet seines Berufes, den geistigen Tod der Einseitigkeit zu bannen.

CARL LOEWE ALS HUMORIST

VON DR. LEOPOLD HIRSCHBERG IN BERLIN

Wie Mahadöh bei seiner Erdenwanderung, so zeigt sich Carl Loewe in seiner Kunst als „Kenner der Höhen und Tiefen“. Daß bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit und unermüdlichen Arbeitsfreudigkeit des Meisters manch ein weniger bedeutendes oder gar ein unbedeutendes Stück in der Reihe seiner Werke erscheint, wird auch sein innigster Verehrer nicht leugnen können. Was aber bei Beethoven, Schubert und Wagner anstandslos in den Kauf genommen wird, bauscht man — allerdings erfreulicherweise jetzt weniger als früher — bei Loewe derartig auf, daß das wahrhaft Große darunter leiden muß. Eines jedoch muß selbst der Loewe-Feind (auch dieses genus existiert noch) anerkennen: die bewunderungswürdige Vielseitigkeit des Mannes, die ihn unter den Tondichtern der Gesangsmusik zu einer einzigartigen und in diesem Maße nie wieder hervorgetretenen Erscheinung macht. Carl Loewe einen gewöhnlichen Platz in der Geschichte des deutschen Liedes anweisen zu wollen, ist grundfalsch; ihm gebührt ein besonderer, wie der Ballade ein solcher zukommt.

Aber auch viele der wirklichen Lieder Loewes haben eine besondere Note, einen, wenn man sich so ausdrücken darf, balladenhaften Zug. Daß er sich bei der Wahl seiner Texte in diesem Sinne beeinflussen ließ, ist leicht zu verstehen. Es ginge zu weit, all diese „Abarten der Ballade“, wie man sie vielleicht nennen könnte, die Fabeln, Märchen, Sagen, Humoresken, Allegorien, lyrischen Phantasieen usw. einzeln aufzuführen und ihrem Wesen nach zu besprechen. Bei keinem anderen Meister findet man ein auch nur annähernd so farbenprächtiges Bild; wie in einem Kaleidoskop drängen sich die Eindrücke. Loewes Gesangswerk in toto ist ein „orbis pictus“.

Numerisch betrachtet, dürften Schubert und Loewe in ihren Gesangswerken sich etwa die Wage halten. Als Lyriker ist Schubert Loewe, als Balladenkomponist Loewe Schubert überlegen. Letzteres gilt auch für den Humoristen Loewe. So lustig und fidel Schubert im Leben war, in seiner Kunst vermissen wir dies fast ganz. Die wenigen Lieder fröhlicher Grundstimmung verschwinden völlig unter den mehr elegischen; die beiden urkomischen Terzette („Die Advokaten“ und „Der Hochzeitsbraten“) sind (allerdings hervorragende) Gelegenheitskompositionen. Auch bei Schumann, Mendelssohn und Brahms treffen wir die gleiche Erscheinung, so daß also nur Weber und Marschner übrigbleiben, die jedoch an Bedeutung in dieser Beziehung hinter Loewe zurückstehen.

Beginnen wir, wie natürlich, mit den Balladen, so können wir 14 als rein humoristisch bezeichnen. Die erste ist inhaltlich fast die derbste;

in der schlichten und reinen Sphäre Ludwиг Uhlands nimmt sich der „Graf Eberstein“ mit seinem sehr eindeutigen Schluß seltsam genug aus. Der Refrain:

„Heut nacht wird dein Schlößlein gefährdet sein“

aus dem Munde des warnenden Mädchens und:

„Heut nacht wird ein Schlößchen gefährdet sein“,

der Braut von dem Grafen vor der Hochzeitsnacht zugeflüstert, ist eindeutig und stark genug, um selbst Besucher des Berliner Residenztheaters zufriedenzustellen. Mit unnachahmlicher Grazie und Feinheit behandelt Loewe diese schlüpfrige Stelle, auf der ein auch nur um eine Nuance heftiger auftretender Fuß unfehlbar ausglitte. Er huscht, gleichsam leicht errötend, darüber hinweg, indem er die Stellen in sogenannten schlechten Taktteilen deklamieren läßt, d. h. den eigentlich naturgemäßen Rhythmus:



in den ganz plötzlich abbrechenden:



verwandelt und in einem windeseiligen Nachspiel dem Hörer gerade Zeit genug läßt, den äquivoken Doppelsinn zu begreifen und erst nach dem Verklingen der Musik verständnisvoll zu belächeln. Wie Mozart alle Lüsterheit des Beaumarchais'schen Figaro zu schwärmerischer Liebe veredelt hat, so tritt auch Loewe hier nicht wie ein „mastiges Elefantentalb“¹⁾ auf, sondern mit Zephirschrift. Ich möchte bezweifeln, ob ein Neuerer sich überwände, mit ähnlicher Mäßigung zu verfahren, und unserer an Zweideutigkeiten sich erfreuenden Zeit zuliebe den feinen Humor nicht zur Zote verunstaltete!

Wie beim „Eberstein“ ist auch der Humor des „Schwalbenmärchen“ von Freiligrath durchaus auf den Schlußtakt gestellt. Zwar beginnt schon von dem Momente an, wo die Schwalben „aus zarten Schnäbeln leise“ ihr melodisches Gezwitscher anheben, in der Begleitung ein reizend-neckisches Gewisper; es verschwindet jedoch wieder unter bald scharf markierten, bald sehnsüchtig-klagenden Klängen, als die in den Norden zurückgekehrten Vöglein der Unkenkönigin gar nicht genug von den Wundern des Südens, den sie eben verlassen haben, erzählen können. Als aber zum Schluß ganz unerwartet ein Gruß von dem naturgeschicht-

¹⁾ Puck im „Walpurgisnachtstraum“ (Faust I).

lichen Verwandten, dem „Krokodil im Nile“, an die Unkendame übermittelt wird, da tritt ganz unverhofft die Begleitung, deren Schwerpunkt bisher durchaus im Diskant lag, in den Baß über und markiert dadurch in köstlicher Weise die Dimensionen und sonstigen angenehmen Eigenschaften des „Vetters“. Auch hier wieder ein Nachspiel von mehreren Takten, das durch genaue Nachahmung der Gesangsmelodie den Witz pointiert.

Zeigen uns also „Graf Eberstein“ und „Schwalbenmärchen“ an sich schon Loewe als einen Humoristen von echtem Schrot und Korn, der mit den der Musik dafür zu Gebote stehenden Mitteln sparsam, vorsichtig und haushälterisch verfährt und seine Pfeile nicht täppisch zu früh oder zur Unzeit verschießt, so können sie außerdem noch als Schulbeispiele für die dem Musikhumoristen gestellte Aufgabe gelten. Diese besteht darin, die Worte des Dichters entweder zu dämpfen oder zu steigern. Wie Loewe das erstere vermag, haben wir beim „Eberstein“ erkannt; daß er das letztere im „Schwalbenmärchen“ in genialster Weise tut, steht außer allem Zweifel.

Überhaupt möchte ich als das Wesentliche, das Gottesgnadentum des Loeweschen Humors, den Umstand betrachten, daß er seine Finessen ganz unaufdringlich anbringt und sie nur durch ein liebendes Forscherauge entschleiern läßt. Verstehe man mich recht. Für ein Werk von durchaus humoristischem Inhalt eine entsprechende Musik zu finden, ist nichts Besonderes (natürlich muß sie nicht bloß lustig, sondern auch schön sein.) Der Humor unserer großen Meister: eines Bach, Haydn, Mozart, Beethoven usw. ist etwas anderes. Und dieses Besondere hat auch Loewe in vollem Maße. Wenn in Vischers „Ästhetik“¹⁾ die „Tonmalerei“ als Hauptausdrucks mittel des Humors in der Musik bezeichnet wird, so ist das eine Behauptung, die in ihrer Schrankenlosigkeit falsch ist. Es gibt viele andere Dinge, die hierin den großen Künstlern zur Verfügung stehen. Eine wirkliche „Tonmalerei“ wird sich vorwiegend überhaupt nur mit den Instrumenten des Orchesters erzeugen lassen und ist in diesem Falle ein billiges Mittel zur Erzielung humoristischer Effekte. Zu welchen Auswüchsen sie bei den Modernen führt, ist sattsam bekannt. Greifen wir aber einmal aus Loewes zahllosen Werken einiges zum Beweise dafür heraus, daß Humor auch ohne Tonmalerei möglich ist. Wenn er in Goethes „Gutmann und Gutweib“ mit einer geradezu beispiellosen Hartnäckigkeit die Begleitung fast durchweg zweistimmig, ohne jede Akkordbildung gehen läßt, um einerseits das Ehepaar, andererseits die „zwei Wanderer“ zu schildern, so zeugt dies von einer Charakterisierungskunst, die ihresgleichen sucht, und ist z. B. Hugo Wolfs gleichnamiger Komposition, die mit ihrer überladenen Begleitung und präventiösen Deklamation dem Goethe-

¹⁾ Allerdings ist für diesen Teil des berühmten Buches bekanntlich Köstlin verantwortlich.

schen Gedicht völlig den Charakter der Farce raubt, gewaltig überlegen. Wie wirken weiterhin am Schluß des „Zauberlehrling“ nach der atemlosen Hast des Unisono die schweren, fremdartigen Akkorde, als der alte Hexenmeister seine Zauberworte spricht! Nach dem nassen Bade ist man da förmlich aufs Trockene gesetzt. Der Oktavensprung beim Schnurrbartstreichen des Trompeters im „Prinz Eugen“ ist eine geniale Eingebung; nicht minder der Wechsel zwischen bärbeißigem Forte und schalkhaftem Piano im „Fridericus Rex“ bei den Worten:

(f) „Ihr verfluchten Kerls (p) sprach seine Majestät“
 (p) „Die Musketenkugel macht ein kleines Loch,
 (f) die Kanonenkugel ein weit größeres noch.“

Köstlich ist ein musikalisches Bild (Malerei im besten Sinne des Wortes!) aus der Meisterlegende „Der große Christoph“, in der nach den Worten Philipp Spittas „Frömmigkeit und Humor zu einem unvergleichlichen Meisterstück verbunden“ sind. Bei den Worten des ungeschlachteten Riesen:



ziehen sich die Töne in den beiden Stimmen der Begleitung einmal total auseinander, andererseits bringen sie durch synkopiertes Nachschlagen die allmähliche Verzerrung der Physiognomie mit überwältigender Komik zum Ausdruck, bis endlich mit dem größten Intervall des letzten Zusammenschlags die ungeheure Grimasse fest und deutlich in ihrer Vollendung vor Augen steht.

Jean Pauls würdig ist der Gedanke, Horazens Ode:

„Miserarum est, neque amori dare ludum“ usw.

von einem Männerchor singen zu lassen. Man sieht die arme Neobule, wie sie sich die Schürze vor die Augen hält und dabei die Trostworte der Männer gierig einschlürft. Sie denkt sich, daß unter der stattlichen Schar schon einer sich finden wird, der ihr für den ungetreuen Liebhaber Ersatz gibt. Wie der Graf und Basilio Susanne mit ihrem:

„Wir sind da, um dir zu helfen“

beruhigen, so beginnt auch hier das scheinheilige Mannsvolk seine Beschwichtigungsversuche ganz leise und mitleidvoll, um in der zweiten Strophe

der Neobule schon auf den Leib zu rücken (der Gesang wird stärker), bis sie am Ende unter Fortissimo-Getön zu Umarmung und Kuß schreiten. Nichts geht über die tänzelnde Melodie im Dreivierteltakt.

So könnte man mit endlosen Beispielen fortfahren. Die Tierwelt als Gegenstand des Humors ist besonders stark vertreten. Zunächst in „Ich und mein Gevatter“ der Kirschvogel mit seiner ihn durchaus nichts kostenden Güte, indem er dem Gevatter Kernbeißer die Kerne der von ihm verzehrten Kirschen großmütigst zur Verfügung stellt. Das reizende Rückertsche Gedicht mit dem originellen Schlusse:

„Wenn ich am süßen Fleische
Gelabt mich hab, ich kreische,
Und mein Gevatter hört es und kommt.
Dann sag ich: Nimm und beiße
Nun diesen Kern mit Fleiße,
Es ist nichts dran mehr, was mir frommt“

konnte keinen besseren Tondichter finden als Loewe, der die schleckende Zunge des Kirschvogels mit sanften Legato-Gängen, die schwerfällige Unbehilflichkeit des Kernbeißers mit förmlich über sich selbst stolpernden Läufen malt. Chamissos köstliche „Katzenkönigin“ mit der kratzbürstigen:



und dem Gegenstück, der in der Höhe mäusehaft pfeifenden:



ist ein weiterer Beweis für Loewes eminente Kunst. In „Der Kuckuck und die Nachtigall“ haben wir die musikalische Verkörperung eines alten Holzschnitts vor uns; die vertrackten, komischen Betonungen von „täten“ und „abêr“ sind ebenso geistreich wie das taktmäßige Einfallen des Kuckucksrufs, die freikünstlerische Improvisation der Nachtigall und das bedenkliche Wackeln des schiedsrichterlichen Eselskopfes. Rückerts „Papa-gei“, der infolge des Kanonendonners in der Schlacht bei Waterloo sein ganzes Französisch verlernt hat und nur noch „Bum“ sagen kann, steht wie ein Ritter von der traurigen Gestalt vor uns. Eine ganze Menagerie aber wird uns in einem der geistreichsten Männerchorwerke, die es überhaupt gibt, vorgeführt, in „Die lustige Hochzeit“, einem wendischen Spottlied aus Herders Völkerstimmen.¹⁾ Die Eule krächzt als Solist des

¹⁾ Ich möchte bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, auf die kürzlich erschienenen, zum ersten Mal gesammelten Chöre Loewes (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen) nachdrücklich hinzuweisen.

ersten Basses, der Zaunkönig hüpfte als erster Tenorist; in schnarrenden Tönen läßt sich ein zweiter Tenor als Krähe hören, während die eiligen Sätze des Hasen wieder dem ersten anvertraut sind. Gravitätisch schreitet auf seinen Stelzenbeinen, den Schnabel bisweilen im Sumpf nach einem Fröschelein ausstreckend (Oktavensprünge):



(Willibald Alexis), „Zwist und Sühne“ (Simrock), den „Zahn“ und das allbekannte Nasenlied „Die Mutter an der Wiege“ (beide von Claudius) namhaft mache. Sie alle aufzuführen, würde ermüden; schon ohne dies erkennt man den ungemeinen Reichtum, zugleich aber auch die beschämende Tatsache, daß die meisten Stücke größeren Kreisen völlig verschlossen sind. Daß Loewe sich übrigens nicht scheute, selbst Goethe da, wo es ihm erforderlich und passend erschien, durchaus volkstümlich zu behandeln, zeigt sich in der allerliebsten Komposition der „Wirkung in die Ferne“, die in tänzelndem Rhythmus, einem kleinen Frühlingsgottchen vergleichbar, vorbeischiebt und den feinen Humor der Ballade dabei voll erschöpft. Robert Burns' „Findlay“ und das wehmütig-verschlafene „Dolce far niente“ mögen die stattliche Reihe vervollständigen und ergänzen.

Bisweilen — nicht häufig, da die Wirkung sonst verloren gehen würde — mischt sich der Tondichter mit subjektiven Äußerungen in den Gesang hinein. Zwei ganz unbekannte Meisterwerke gehören in diese Kategorie, Fr. Rückerts Legende „Das Wunder auf der Flucht“ und seine Humoreske „Kloster Grabow“. In beiden leistet der Dichter dem Komponisten allerdings nicht geringen Vorschub. Mohammed und Abu Bekr sind vor den sie verfolgenden Feinden in eine Höhle geflüchtet, und Allah, der „groß im Kleinen Wunder tut“, hat den Eingang derselben nur von einem Spinnwebgewebe verhüllen lassen. Mit den Köpfen bedächtig wackelnd, stehen die Verfolger davor:

„In dieser Höhle sind sie nicht.“

Wie hätte sonst das zarte Netz unversehrt und das Taubenei auf dem Eingang unzertreten sein können? Da fällt der Dichter ein:

„In dieser Höhle sind sie doch!“

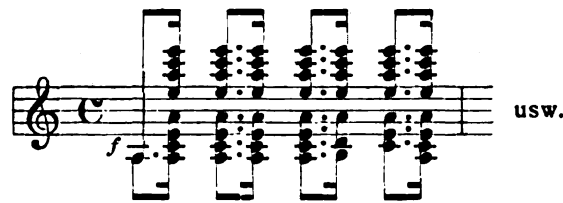
Man muß das in Loewes Musik hören, um zu erkennen, daß auch er „groß im Kleinen Wunder tut“. Schon die Gegensätze zwischen den zarten, wie aus Seide gewobenen Diskantttönen, die uns die emsige Arbeit der Tierchen versinnbildlichen, und den scharf akzentuierten, dreimal leise in der Tiefe gesprochenen Worten:

„In dieser Höhle,
In dieser Höhle,
In dieser Höhle sind sie nicht“,

wobei man das Kopfschütteln der bornierten Turbanträger förmlich plastisch sieht, sind eine Eingebung des Genius. Dann aber bricht, indem die vorher wie hingehauchten „Spinnwebklänge“:



sich in einen lauten Triumphgesan :



verwandeln, die Freude des Dichters und noch mehr des Tondichters sieghaft hervor. Zu den Klängen des Preisgesanges gesellen sich auch deutlich Töne der Schadenfreude über die düpierten Dummköpfe. — In gleicher Weise ist die Moralpredigt des „Kloster Grabow“ eine durchaus subjektive Hinzufügung. Die gottesjämmerliche Geschichte von den unmäßigen Mönchen, die, entgegen dem Klostergesetz, einmal zwei der ihnen alljährlich vom lieben Gott gesendeten fetten Störe, anstatt nur einen, aßen und neben einem verdorbenen Magen noch das Aufhören der Gnadensendung zu beklagen hatten, enthält am Schlusse jeder Strophe den Refrain:

„Sie hätten sich sollen begnügen.“

Brummend beginnen die Bässe, die Tenöre sofort in eifrig-lautem Plappern, in das dann, fortgerissen, die Bässe mit einstimmen. — In „Der weiße Hirsch“ von Ludwig Uhland aber geht Loewe, unabhängig vom Dichter, selbständig vor. Da es drei Jäger sind, die das seltene Tier erjagen wollen, führt Loewe drei Solostimmen ein und gesellt ihnen einen dreistimmigen Chor bei. Letzterer vertritt in gewissem Sinne die Stelle des antiken Chors, indem er zunächst halblaut, dann immer deutlicher seine bissigen Bemerkungen über die drei Helden macht. Wenn diese auch nur in höhnisch hingeworfenen „Jas“ bestehen, so erscheint uns der Meister doch als Aristophanes, unerschöpflich in der Erfindung neuer Wendungen.

Auch die gefährlichste Schwester des Humors, die Ironie, vermissen wir bei Loewe keineswegs. Während diese z. B. bei dem weltschmerzlichen Schumann, dem „Heine“ der Musik, als das wesentlichste Ingrediens seines Humors zu betrachten ist, fühlte sich Loewes ruhiges, ausgeglichenes Gemüt von dieser Lyrik weniger angezogen. Unter seinen sieben Kompositionen Heinescher Dichtungen wäre höchstens das köstliche: „Sie liebten sich beide“ in diese Kategorie zu rechnen. Wo es aber nötig ist, steht der Meister auch hier seinen Mann; ja, wir können ohne Übertreibung sagen, daß die vier hierher gehörigen Stücke zu seinen größten Meisterwerken gehören. Es ist dies zunächst die „Walpurgisnacht“ von Willibald Alexis (von Richard Wagner „Die Hexe“ genannt), ein Werk, in dem ein so urgewaltiger, dämonischer Humor entfesselt wird, wie er seinesgleichen kaum wieder zu finden ist. Ganz ähnlich sind die „Irr-

lichter“ von Rückert. Da ich beide Werke in einer anderen Arbeit ausführlich behandelt habe, so möchte ich meine freundlichen Leser auf diese verweisen.¹⁾ Würdig schließt sich ihnen „Tod und Tödin“, nach einer krausen, bizarren Dichtung des Österreichers Tschabuschnigg, an. Die spukhafte Szenerie des „Freithofes“, das säuftigliche Greinen des Todes, der als „guter Mann“ eingeführt wird, die Tödin mit ihrer halb scherzenden, halb grausamen Ironie — alles Kabinettstücke Loewescher Charakterisierungskunst. Eine Merkwürdigkeit der Gesangsliteratur endlich stellt „Der Bär“ von Willibald Alexis dar, worin mit furchtbarer, allegorisierender Ironie das jus primae noctis geißelt wird, ohne daß der Tondichter sich in gerechtem Zorn veranlaßt sieht, auch nur das Geringste an den heftigen Dichterworten zu mildern. Denn der Humor muß auch zu strafen vermögen.

Von den fünf hinterlassenen Opern Loewes sind zwei komische: „Die drei Wünsche“ und „Die Neckereien“, wozu noch die Musik zu Kotzebues Singspiel „Die Alpenhütte“ kommt. Unter den Opernkomponisten der romantischen Schule steht Loewe mit Schubert zwischen Spohr, Weber und Marschner einer- und Schumann und Mendelssohn andererseits. Beide Werke würden in einer geeigneten Neubearbeitung eine nicht unbedeutende Bereicherung des Repertoires darstellen.²⁾

¹⁾ „Vorwagnerischer Feuerzauber“. („Die Musik“ 1911, Heft 21/22.)

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz: „Verschollene Opern“. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung 1902, No. 142, 143.)

DIE SYMPHONISCHE TRAGÖDIE

VON KARL PERNOT IN HAMBURG

*Allein sobald ich mündig bin,
Es sind's die Griechen.*

Goethe

Über die Entstehung der griechischen Tragödie und ihren Entwicklungsgang haben wir nur undeutliche Aufschlüsse. Die Tragödien selbst, Notizen in alten Schriftstellern, Inschriften auf Stein und vor allem die Fundamente der antiken Theater geben die einzigen Anhaltspunkte zu gesammelter Betrachtung.

In den letzten Jahrzehnten haben besonders umfangreiche Ausgrabungen der Theaterfundamente der antiken Welt uns reichere Aufklärung gebracht, als frühere Jahrhunderte sie je besaßen, und haben unsere Vorstellungen von der antiken Tragödie außerordentlich erweitert.

Das wichtigste scheint mir das Ergebnis, daß die Orchestra eine selbständige und viel wichtigere Bedeutung gehabt hat, als man bisher angenommen hatte, ja man kann deutlich erkennen, daß mit dem Rückgang dieser Bedeutung das szenische Bild immer übermächtiger wurde, bis endlich die antike Tragödie, deren Wirkung auf dem Gegenspiel zwischen Orchestra und Szene beruht, verfiel. Ihr folgte der Vorläufer des modernen Schauspiels, die attische Komödie; der Gedanke der Orchestra verlor sich so sehr, daß im heutigen Schauspiel das Orchester nur noch zur Zwischenaktmusik herangezogen wird. Sogar Schiller machte den Versuch, die Tragödie wieder zu beleben, nicht durch Errichtung eines Chores im Orchester, sondern durch Einführung des Chores auf die Bühne des modernen Wortdramas.

Bestimmt können wir heute annehmen, daß im ältesten Griechenland ursprünglich nur die Einrichtung einer Orchestra bekannt war, und es eine Bühne überhaupt nicht gab.

Die Orchestra bestand in einem großen zirkelrunden Platz zu ebener Erde, auf dem der Chor in rhythmischer Bewegung seine Gesänge vortrug.

Der Boden der Orchestra war mit einer hölzernen Resonanzdecke belegt, eine Flöte intonierte den Rhythmus, und hinter feierlicher Maske, deren Mundstück der Sprache weithintragenden Klang und Deutlichkeit des Wortes verlieh, verbarg sich der profane Mensch.

Aus der Zahl der Choreuten löste sich ein Vorsänger heraus, bald ein zweiter, sein Parastat, und diese erhielten sich der ringsum gelagerten Menge, auf erhöhtem Kothurn stehend, besonders kenntlich. Sie waren

die ersten dramatischen Personen; aus ihrem Kothurn entstand hinter dem unberührten vollen Rund der Orchestra eine erhöhte Planke, die Bretter, welche die irdische Welt bedeuteten, während die Orchestra die Stimme der Götter, eine der Bühnenhandlung entgegengesetzte Welt verkörperte, die den Schicksalsgedanken, den Willen und das Motiv der Welt in sich barg.

Waren anfangs die Zuschauer ringsherum auf ebener Erde gelagert, so entstand mit der Zeit das amphitheatralisch geordnete Parkett- und Rangsystem; als die erste Szene an die Orchestra angeschlossen wurde, gingen die Sitzreihen noch an den Seiten der Szene vorbei, und erst später, als das Bild der Bühne so wichtig geworden war, daß es zum Verständnis des Ganzen auf keinen Fall mehr entbehrt werden konnte, verschwanden auch die seitlichen Sitzreihen.

Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir uns im ältesten Publikum der Orchestra eine ähnliche Gemeinschaft denken, wie wir sie heute noch im Publikum der Neunten Symphonie Beethovens vor uns haben, der Symphonie mit Vorsängern, Chor und Instrumentalkörper.

Wie der Schlußchor der Neunten, nachdem wir durch die Klänge der absoluten Instrumentalmusik wohl vorbereitet sind, uns mit den äußerst prägnant herausgestellten Worten „Freude“, „Seid umschlungen Millionen“, „Diesen Kuß der ganzen Welt“ (als habe Beethoven in einem übertragenen Sinne nach jenem Mundstück der griechischen Maske gegriffen) fast zur aktiven Teilnahme auffordert, uns hineinreißt in seinen erhabenen Jubelrausch, so bildeten die Orchestragesänge der ersten Zeit auch nur den Auftakt zur Feier der Mysterien, die je nach der Art der Gottheit, der sie galten, in mehr oder weniger sinnlichen oder vergeistigten Orgien das erregte Gefühl der Menge veratmen ließen.

Ist in der Neunten Symphonie Beethovens eine rein geistige Auffassung ohne jeden Zusatz bildlicher Realität die Grundlage, so steht im Oratorium dem orchestralen Moment bereits der Spiegel eines Bildes zur Seite. In der Matthäuspassion z. B. erzählen die Solosänger mit höchster rezitativischer Deutlichkeit und Klarheit die Leidensgeschichte Christi und der Chor verbindet das Ganze mit lyrischen und dramatischen Ausschmückungen und Interjektionen, welche letztere besonders sich zeitweise zu gewaltig plastischer Wirkung steigern.

Der Weg zur Bühne lag Joh. Seb. Bach natürlich gänzlich fern; erst Franz Liszt sollte mit der Legende von der heiligen Elisabeth diesen Weg beschreiten, indem er ein klein wenig das szenische Bild an die Stelle des Rezitatifs setzte.

Bis hierher liegt die Parallelität der Entwicklung von der griechischen Orchestra bis zur antiken Szene und vom modernen Orchester zur Bühne

so klar vor Augen, daß wir vermuten, daß die Nachfolger Beethovens und Bachs bestimmt zur Musiktragödie hätten kommen müssen. Es ist jedoch weder irgendeinem Symphoniker nach Beethoven noch einem Nachfolger Bachs, selbst nicht Liszt, jemals der Gedanke gekommen, den Chor im Orchester zu belassen und allein die Handlung auf die Bühne zu bringen. Die Erklärung liegt leicht auf der Hand, wenn man bedenkt, daß die Oper Mozarts und das Musikdrama Wagners mit der symphonischen und Oratorienmusik in gar keinem Zusammenhang stehen, der entwicklungsgeschichtlich nachweisbar wäre. Was ist denn die Oper, was ist das Musikdrama? Sind sie nicht beide nur eine Illustrierung des Dramas mit Musik, jenes Dramas, das sich aus der attischen Komödie, einem Verfallsprodukt der Tragödie gebildet hat, also selbst entwicklungsgeschichtlich ein Zwitterding? Auf die Oper trifft diese Behauptung unbedingt zu, auf das Musikdrama mit gewissen Einschränkungen.

Nach dem Verfall der Tragödie im Altertum hat sich ja, wie wir einleitend ausführten, das Wortdrama gebildet, das nur Zwischenaktmusik kennt und sonst von der Musik nichts entlehnt hat, als den Rhythmus des Versmaßes (und den Klang des Reimes). Dieses Wortdrama ward einfach mit Musik illustriert und nannte sich Oper. Die Oper ist kein aus dem orchestralen Gedanken herausgewachsenes Werk, sie ist unter den Händen Mozarts zu einem Kunstwerk geadelt worden, ein Drama, das von der Musik lebt, befruchtet wird und das in der Teilung in einzelne kleinere musikalische Formen, die wie lose Bilder aneinander gereiht sind, seine vollendete Wirkung ausübt.

Richard Wagner ist nicht an die Fortsetzung der Entwicklung der Symphonie und des Oratoriums gegangen, sondern ihn beschäftigte das gleißende Bild der Oper, die er in vollständigem Verfall vorfand und die zu reformieren sein Bestreben war. Es ist ihm nie der Gedanke gekommen, daß auch das Musikdrama ein Verfallsprodukt wäre und ebensowenig oder so viel Existenzberechtigung habe als die Mozartsche Oper, und so ist auch er nie etwas anderes geworden als ein Reformator der Oper, ein Musikdramatiker geblieben. So hat er auch mit ganz bewußtem Instinkt seine Werke nie Tragödien, sondern nur Musikdramen genannt. Und doch hat er den ersten Schritt der Musik zur Tragödie eingeleitet, hat er dem Orchester eine Position eingeräumt, die vor ihm kein Opernkomponist seinem Orchester zu geben vermocht hat. Instinktiv zwang es ihn, von der Oper, von dem Drama den Weg zur Tragödie zurückzusuchen. Die Erfindung des Motivs, jenes schicksalsgewaltigen, merkwürdigen Phänomens in der Musik, bedeutet die Umkehr zur Tragödie. Daß Wagner selbst im „Parsifal“ nicht mehr ein Drama, sondern ein Spiel sah, ein Bühnenweihfestspiel, auch das darf uns nur ein Zeichen der

treuesten Wahrhaftigkeit dieses Genius gegen sich selbst sein. Mit dem „Parsifal“ strich sich Wagner aus der Reihe der Dramatiker, mit dem „Parsifal“ verlor er Friedrich Nietzsche, der ihm in der „Wiedergeburt der Tragödie“ jene wunderbare Definition von der Doppelempfindung des Tragöden gegeben hatte, von der apollinischen und dionysischen Gestaltungslust des Tragöden, die den Gott Apollo gegen den Gott Dionysos, das Bild der Szene gegen den symphonischen Gedanken des Orchesters ausspielt, das Bildliche gegen das Begriffliche. Was Wagner gehindert hat, klar den einzigen Weg zu gehen, den die Entwicklung der Musik gehen mußte, war das starke romantische Empfinden seiner Zeit, das auch in ihm übermächtig war. Es hinderte ihn, Maß in der Form zu halten, umnebelte ihm den Schicksalsgedanken mit Zauber- und Wunderwirkungen, die alle seine Werke durchziehen, machte ihn zum Anbeter des Bühnenbildes und warf ihn der Sage in die Arme, aus deren Mythos allein das ewig Unabänderliche des Geschehens von der Bühne herab durch die Handlung durchstrahlte, wenn nicht außerdem das Motiv, ein neues und nach neuen Zielen weisendes Phänomen, das sich Wagner unter der Hand gebildet hatte, mit seinen mystischen Klängen aus dem Orchester in das Bild der Szene hineinwirkte.

An nur wenigen Stellen ist die motivische Arbeit so stark, daß uns die Bühne zu verblassen scheint, nur das geistige Auge zu unterscheiden, zu begreifen vermag: Wie die traurige Weise im dritten Akt des „Tristan“ unser Herz noch intensiver gefangen nimmt, als das still träumende Bild der Landschaft, wie der Liebesgesang im zweiten Akt des gleichen Dramas vor unserem Auge die Bühne verschwinden läßt, daß sie in ausgedehnter Empfindung der Weltvergessenheit im Dämmer versinkt, wie die ehernen Klänge der Trauermusik nach Siegfrieds Tod das Haus erfüllen, daß die sich langsam entfernenden Figuren auf der Bühne nur noch schemenhaft zu wirken scheinen, daß wir fast erliegen unter der beengenden Wucht dieser tönenden Sprache, so muß den alten Griechen der Chor der Tragödie aus der Orchestra die Stimme der Götter, die Stimme einer anderen Weltweisheit, eines anderen überirdischen Weltwillens verkörpert haben.

Wie aber Beethovens thematische Arbeit schließlich zum befreienden Wort führte, so muß auch das Wagnersche Motiv, dieses transzendente Thema, aus seiner stereotypen Beengung — wird es doch nur durch aufdringliche Wiederholung verständlich — zum Wort befreit werden.

Wagner selbst hat den Versuch hierzu gemacht; typisch für sein dramatisches und romantisches Empfinden hat ihn hierzu nicht das Orchester, nicht der symphonische Gedanke vermocht, sondern die Bühne selbst und die Sage. Aus romantischem Blätterraunen und aus feurigem Zauber der züngelnden Lohe singt uns das Waldvöglein sein Motiv mit begrifflichen Worten von der Bühne herab.

So erleben wir überall, daß bis heutigen Tages die Oper ihr verderbliches Wirken auf alle musikalische Entwicklung ausübt, daß noch kein einziger Komponist direkt von der Symphonie und dem Oratorium zur Tragödie zu gelangen versucht hat und daß doch überall, in der Neunten, in der Matthäuspasion, bei Liszt, bei Wagner, deutliche Hinweise zur Tragödie gegeben sind. Um sie jedoch zur Fruchtbarkeit gelangen zu lassen, muß das Thema und das Motiv zum Wort werden, muß das Orchester des Musikdramas durch Gesangssolisten und Chöre bereichert werden, damit Thema und Motiv im geeigneten Augenblick zum Begriff durchgeistigt und die Kleinarbeit der klassischen Thematik wie der motivischen Wiederholung in das befreiende gesungene Wort gesammelt werden kann.

Der Chor auf der Bühne wird seltener als bisher erscheinen, die Handlung zarter und feiner durchgeführt werden können und durch den Gesang aus dem Orchester eine Spiegelung erfahren, wie sie bisher durch das Motiv nur mystisch unvollkommen angedeutet werden konnte. Zugleich wird das durch Gesangsstimmen bereicherte Orchester eine vertiefende Wirkung ausüben und das unter Umständen eintretende gesangliche Widerspiel der Chöre des Orchesters mit Chören der Bühne zu den reichsten klanglichen Formen führen.

Gelangen wir auf diesem Wege zur Einrichtung der Musiktragödie, so haben wir damit auch nichts anderes erreicht als das „Gesamtkunstwerk“ Richard Wagners, unter dem natürlich nicht ein Sammelsurium von sich stützenden Einzelkünsten zu verstehen ist, das der Romantik und Unklarheit des Wagnerschen Geschmacks vorschwebte, sondern allein die Einrichtung gemeint sein kann, die den umfassendsten Ausdruck für die der Welt in ihrer uns faßbaren Totalität zugrundeliegende Idee zu geben vermag: das war die Tragödie des Griechentums und ist die Musiktragödie der germanischen Rasse. Die deutsche Nation steht an der Schwelle dieses Kunstwerkes auf dem Höhepunkt ihrer staatlichen Kraft, genau so wie das griechische Volk auf der Höhe seiner Macht die Tragödie sich geschaffen hatte und sie so lange rein erhielt, als es innerlich gesund und frei von Verfallsymptomen blieb.

Taufen wir das Kunstwerk der Zukunft, dies Gesamtkunstwerk, diese deutsche Tragödie beherzt

die symphonische Tragödie

und hoffen wir, daß sie in Erscheinung trete, ehe dem Kino, dem Nachfolger der Oper, ein zweiter Mozart erstehe, eine neue Seitenentwicklung der Musik einsetze. Von der Bühne und aus dem Orchester erklinge uns der Gesang, wie er ehemals zu den Griechen mit Menschen- und Götterstimme sprach, in einer unserer Zeit und ihren technischen Möglichkeiten angemessenen Form.

Wie leicht Jahrhunderte und Völker in unklaren Begriffen befangen bleiben können, wie sehr auch die größten Geister sich nur mühsam von den Anschauungen ihrer Zeit freimachen können und wie sehr alle gesunde Entwicklung immer wieder auf griechische Wurzel zurückführt, darin möge uns der Spruch Goethes bestärken und uns zu unserer Stellungnahme gegen Oper und Musikdrama ermutigen:

„Nachahmung der Natur,
Der Schönen,
Ich ging wohl auch auf dieser Spur;
Gewöhnen
Mocht' ich wohl nach und nach den Sinn
Mich zu vergnügen;
Allein sobald ich mündig bin,
Es sind's die Griechen.“

NICOLAUS GRAF SEEBACH

ZUM 20. JAHRESTAGE SEINER BERUFUNG ZUM GENERALDIREKTOR DER
DRESDNER HOFTHEATER

VON F. A. GEISSLER IN DRESDEN

Wer einmal in Zukunft die Geschichte der deutschen Bühne schreibt, wird an den beiden Dresdner Hoftheatern nicht vorübergehen dürfen, da sie sich oft genug als bahnbrechend erwiesen und die Augen der gesamten künstlerisch interessierten Welt durch zahlreiche bedeutsame Uraufführungen auf sich gelenkt haben. Und der Geschichtsschreiber wird auch darauf hinweisen müssen, daß der Mann, der um die Jahrhundertwende zur Leitung der Dresdner Hofbühnen berufen ward, eine besonders schwierige und wichtige Aufgabe zu erfüllen hatte: die Steigerung des lokalen Ruhms zu der Höhe einer Stellung von weittragender, in aller Welt anerkannter künstlerischer Geltung. Daß in dem Grafen Nicolaus Seebach für diese Aufgabe der rechte Mann gefunden wurde, dafür haben die nunmehr zwanzig Jahre seiner Direktionsführung den Beweis erbracht.

Gewiß steht ein Theaterleiter, dem ein königlicher Millionen-Zuschuß die Möglichkeit gibt, nicht in erster Linie auf den Erwerb bedacht sein zu müssen, von vornherein ziemlich frei und selbständig da, zumal wenn die Hofbühne, die ihm unterstellt ist, als berühmte Kunststätte in einer Landeshauptstadt von alter, eigenartiger Kultur Rang und Ansehen seit Generationen genießt. Aber gerade diese Vornehmheit des Instituts legt seinem Leiter Verpflichtungen auf, die er erkennen und erfüllen muß, um den Ruf seines Theaters durch neue Taten immer frisch zu erhalten. Und just in unserer zentralisierenden Zeit, in der das gesamte Theaterwesen größtenteils von Berlin aus seine Richtlinien, Moden und Stücke empfängt, die Bodenständigkeit und Unabhängigkeit der Dresdner Hoftheater gewahrt, ja diese sogar in der Lösung gewaltiger neuer Aufgaben vorbildlich für alle anderen Bühnen gemacht zu haben, darin liegt das große Verdienst Seebachs.

Wichtig war zunächst die endgültige Trennung von Oper und Schauspiel. Als Seebach sein Amt übernahm, führten die beiden Häuser die Bezeichnungen „Königliches Hoftheater in der Altstadt“ und „Königliches Hoftheater in der Neustadt“, und in beiden spielte man abwechselnd musikalisches und rezitierendes Drama. Seebach wies der Oper das Altstädter und dem Schauspiel das Neustädter Theater zu, führte die endgültigen Bezeichnungen „Opernhaus“ und „Schauspielhaus“ ein und legte so den festen Grund zu einer durch wechselseitige räumliche Behinderung nicht mehr gehemmten freien Entwicklung beider Zweige der Bühnenkunst.

Eine weitere wichtige Neuerung, die er mit zielbewußter Tatkraft durchgeführt hat, war die Verstärkung der Königlichen Kapelle. Als er ans Ruder kam, betrug deren Gesamtstärke etwa 90 Musiker, während für eine große Strauß-Uraufführung jetzt 126 Instrumentalkünstler aufgeboten werden können. Diese ansehnliche Vermehrung der Kapelle durch die Begründung der Klasse der „Außeretatmäßigen Mitglieder“ ermöglicht und gegen mannigfache Widerstände durchgesetzt zu haben, war eine Tat, die von dem richtigen Blick des Grafen für die Anforderungen der Zukunft Zeugnis ablegte. Und bald genug spürte die Kunstwelt, daß Dresden in dem Grafen Seebach einen Theaterleiter gewonnen hatte, der zuversichtlich das Neue förderte und dabei kühn vom Althergebrachten abwich. Mit August Bungerts „Odyssee-Dramen“ lenkte die Dresdner Hofoper unter Seebach zunächst aller Augen auf sich, dann begann mit „Feuersnot“ die lange Reihe der Strauß-Uraufführungen, die „Salome“,

„Elektra“, „Rosenkavalier“ so mustergültig auf die Bühne stellten, daß damit das Vorbild für alle anderen Theater gegeben war. Und auch anderen Tonsetzern und ihren Werken kam der frische Wagemut Seebachs zugute; ich nenne nur folgende Werke, die hier ihre Uraufführung erlebten: „Manru“ von Paderewski, „Kain“ und „Die Abreise“ von d'Albert, „Der Offizier der Königin“ von Otto Fiebach, „Moloch“ von Schillings, „Der Schelm von Bergen“ von Eduard Behm, „Ratbold“ von Reinhold Becker, „Nubia“ von Georg Henschel, „Das Mädchenherz“ von dem früh verstorbenen Buongiorno, „Rübezahl“ von Alfred Stelzner, „Das war ich“ und „Alpenkönig und Menschenfeind“ von Leo Blech, „Das Glück“ von R. v. Prochazka, „Die Schönen von Fogaras“ von A. Grünfeld, „Frühlingsnacht“ von G. Schjelderup, „Klapperzehen“ von Waltershausen, „Robins Ende“ von Künneke, „Der Schleier der Pierette“ von E. v. Dohnanyi, „Der Gefangene der Zarin“ von K. v. Kaskel, „Der Fünfuhrtee“ von Th. Blumer, „Der Liebhaber als Arzt“ von Wolf-Ferrari, — — gewiß waren nicht alle diese Werke Treffer, aber so manches ist doch auch darunter, das von Dresden aus seinen Weg durch die Welt genommen hat, und vielen Tonsetzern bedeutete in ihrem Ringen um Anerkennung doch schon die Tatsache eine wesentliche Hilfe, daß die Dresdner Hofoper eine ihrer Schöpfungen zur Uraufführung annahm. Wenn auch Graf Seebach sich auf dem Gebiete der Oper mehr Zurückhaltung auferlegen mußte wie im Schauspiel, wo die Zahl der von ihm auf die Bühne gebrachten neuen Autoren noch weit größer ist, weil hier Versuche weniger kostspielig sind als beim musikalischen Drama, so lehrt doch die lange, wenn auch nicht vollständige Reihe der oben angeführten Namen deutlich, daß der Leiter der Dresdner Hoftheater sich seiner vornehmen Pflicht, werdenden Talenten ein Helfer zu sein, allzeit bewußt gewesen ist.

Bei der Auswahl des Sängernachwuchses bekundete Graf Seebach ebenfalls eine glückliche Hand, die durch richtig vorausfühlendes Empfinden geleitet wurde. Erika Wedekind, Minnie Nast, Katharina Edel, Eva von der Osten, Ernst Wachter, Leon Rains, Rudolf Jäger, Georg Grosch, Friedrich Plaschke u. a. haben unter seinen Augen die ersten Erfolge erringen dürfen und sind durch ihn vor den Schädigungen eines unsteten Wanderlebens als Anfänger bewahrt und gleich an einen Platz gestellt worden, an dem sich ihr Talent, an gesteigerten Aufgaben erstarkend, mit der Zeit voll entfalten konnte.

Beim Antritt seines Amtes fand Seebach den Generalmusikdirektor Ernst v. Schuch als ersten Kapellmeister vor. Daß er diesen großen Künstler, mancherlei Schwierigkeiten zum Trotz, nicht nur dauernd gehalten, sondern ihm auch die Möglichkeit geboten hat, durch eine erhöhte Tätigkeit sich den Ruhm eines der ersten Dirigenten der Gegenwart zu erwerben, ist sicherlich kein geringes Verdienst. Und wenn man verfolgt hat, wie der Graf das Talent des jungen Hermann Kutzschbach von Anfang an erkannt und gefördert und ihn nach den wichtigen Lehr- und Wanderjahren in Köln und Mannheim zweimal wieder nach Dresden berufen hat, wo er jetzt neben Schuch das Dirigentenpult zielt, so muß man auch in diesem Falle den Scharfblick und den zielsicheren Plan des Theaterleiters rühmen.

Die Anforderungen der neuen Zeit an Regie, kostümliche und dekorative Ausstattung fanden bei dem Grafen volles Verständnis. Wie es seine Art ist, ging er auch hier ruhig und vorsichtig zu Werke. In Maximilian Moris und Georg Toller gewann er der Oper Spielleiter von modernem Empfinden, Leon Fanto entfaltete, zum künstlerischen Leiter des Kostümwesens ernannt, eine vielfach bemerkte Wirksamkeit auf seinem ganz neu geschaffenen Posten, und die Hoftheatermaler Rieck und Altenkirch durften an dem Aufwärtsschreiten des Kunstinstituts vollen Anteil nehmen. Der völlige Umbau des Opernhauses, der aus dem veralteten Bühnenhause ein mit

allen Hilfsmitteln neuzeitlicher Technik ausgestattetes Theater machte, ermöglichte jene wundervollen Neuinszenierungen des „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, des „Ringes“ und der „Meistersinger“, durch die unsere Hofoper in den letzten Jahren Aufsehen erregt hat.

Oft genug hört man sagen, daß der Chef zweier Hoftheater, für die der König einen fast die Million erreichenden jährlichen Zuschuß leistet, mit verhältnismäßig leichter Mühe die ihm unterstellten Bühnen auf ragender Höhe erhalten könne, ja es hat bis in die neueste Zeit nicht an Leuten gefehlt, die von einem „Niedergang der Dresdner Hoftheater“ reden zu dürfen sich für berechtigt hielten. Sie vergessen, daß im Getriebe des Theateralltags naturgemäß so manche Vorstellung unterläuft, die nicht eben mustergültig genannt werden kann, und daß die ungeheuer angewachsenen Unkosten, von denen ja neuerdings auch die städtischen Intendanten und Stadttheaterpächter ein Lied singen können, selbst dem Leiter zweier reich unterstützter Hoftheater in gewissen Dingen Sparsamkeit aufzwingen, wenn er in den Hauptsachen auf der Höhe moderner Leistungsfähigkeit bleiben will. Daß ihm nicht alle Blümenträume reiften, daß auch er bisweilen dem Irrtum unterworfen war, niemand weiß das besser als Graf Seebach, der deshalb eine ernsthafte, von hohen Anforderungen geleitete Kritik jederzeit nicht nur ertragen, sondern sogar zum Ausgangspunkt neuer, passender Arbeit gemacht hat.

Von Dresdner Intendantenkrisen wußten geschäftige Reporter in den zwanzig Jahren, die man mit Fug und Recht als die Seebachsche Ära bezeichnen darf, mehrfach zu berichten, ohne daß sich diese Meldungen bisher glücklicherweise bewahrheitet haben. Möglich, daß der Ärger, der des Theaterlebens Tageswürze ist, in dem Grafen mehr als einmal den Gedanken auftauchen ließ, von seinem Amte zurückzutreten. Aber sein Pflichtgefühl, seine Liebe zum Theater war stärker. Wer da sieht, wie er in beiden Häusern bei keiner Ur- oder Erstaufführung und Neueinstudierung fehlt, wie er bei jeder wichtigen Neubesetzung einer Rolle, jedem Gastspiel in seiner Loge erscheint und überdies noch Proben und Vorarbeiten überwacht, der begreift, daß in diesem Manne, der unter drei Königen seines schönen, wenn oft auch dornenvollen Amtes walten durfte, eine begeisterte Hingabe an die Kunst, gepaart mit klarem Blick und ernstem Willen, lebendig ist. Möge darum Graf Seebach, im Vollbesitze dieser Eigenschaften, noch lange Jahre uns erhalten bleiben.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 34. Jahrgang, Heft 23 und 24 (4. und 18. September 1913). — Heft 23. „Zur Psychologie des deutschen Konzertlebens.“ Ein Beitrag aus der Münchner Perspektive. Von Willi Gloeckner. „... Die Frage nach der Stileinheit in den Konzertprogrammen wird weder mit Zyklen von Klavierkonzerten noch mit historischen Symphonieabenden beantwortet, sondern nur da, wo alle Faktoren der künstlerischen Erziehung, Phantasie, Geschmack und Intelligenz zusammengewirkt haben. Auf diese Frage laufen alle Untersuchungen hinaus, in ihr liegen die Mißstände begründet, die sich in den deutschen Konzertsälen allenthalben beobachten lassen. Sie sind zum Teil Erscheinungen der Übergangszeit, des musikalischen Interregnums, in dem wir leben...“ Die „Reaktion wird und muß kommen und mit ihr werden die vielen überflüssigen Konzerte in den Großstädten verschwinden. Vielleicht ergibt sich dann im Rahmen intimerer, halboffizieller Veranstaltungen auch jene längst schon ersehnte Möglichkeit zur Pflege der heute vielfach in Vergessenheit geratenen Hausmusik, die auch große Schätze aus neueren Zeiten enthält und gleich jedem separaten Musizieren eine beste Erzieherin zur künstlerischen Vertiefung ist.“ — „Modulationslehre.“ Von M. Koch. (Fortsetzung.) — „Sophokles, Shakespeare, Wagner.“ Von Karl August Gerhardi. „... Während... kunstgeschichtlich gesprochen, Shakespeare den sprechenden Typus der Sophokleischen Tragödie in einen sprechenden Charakter umgewandelt hat, hat Wagner den sprechenden Typus des Griechen zu einem singenden Typus erhoben und damit der Entwicklung des Bühnenkunstwerks überhaupt erst einen Abschluß gegeben. So sind aus der Blüte des attischen Dramas zwei reife Früchte hervorgegangen.“ — „Marthe Girod.“ Von Ferdinand Laven. — „Georg Baklanoff.“ Von L. Andro. — „Der konservatorisch gebildete Organist.“ Von Karl Beringer. „... Resümieren wir! Die künstlerischen Anforderungen an den modernen Konzertorganisten sind ungemein hoch; auch der Kirchenorganist hat in nicht wenigen Fällen erhöhten Ansprüchen zu genügen. Demgegenüber ist festzustellen, daß die Aussichten, die der Organistenberuf eröffnet, im Hinblick auf die während der Studienzeit aufgebrauchten materiellen und Zeitopfer meist nicht eben günstig, in vielen Fällen geradezu ungünstig sind. Eine wirkliche Existenz bietet die ausschließliche Beschäftigung mit diesem Beruf in den seltensten Fällen. Es wird deshalb den in den Konservatorien sich zu Organisten Heranbildenden zu empfehlen sein, falls sie nicht ohnehin einen ‚Hauptberuf‘ haben, noch andere musikalische Studien zu treiben, damit ihnen die Möglichkeit gegeben ist, ihre Stellung materiell zu sichern.“ — „Die Nationalhymnen der Balkanvölker.“ Von Julius Blaschke. Mitteilungen über die Nationalhymnen von Rumänien, Bulgarien, Serbien, Montenegro und Griechenland. — „Verdi's ‚Aida‘ im Amphitheater zu Verona.“ Von Stefan Markus. „... Einst haben sich Kaiser Joseph II. (1769), Papst Pius VI. (1782) und Napoleon I. (1805) an gleicher Stelle Stierkämpfe angesehen. Heute und in den nächsten Tagen zeigt sie Verdi's ‚Aida‘. Nur wenige Wochen, und das prächtige Amphitheater von Verona ist wieder, was es vor zwei und drei Monaten gewesen ist: — ein Kinematograph...“ — Heft 24. „Albert Greiner.“ (Augsburg und Hellerau.) Von Paul Marsop. Über den Leiter der städtischen Singschule in Augsburg. „... Als ich Augsburg verließ, wußte ich, daß die gütigen Götter

uns jemanden gesendet hatten, der imstande wäre, den deutschen Schulgesang zu reformieren. Freilich nicht mittels einer Paragraphenbibel, sondern durch das lebendige, einzig fruchtbare Beispiel. Des Ferneren ist Greiner natürlich nicht der Mann, der sich in das Schraubgestühl eines wohllassortierten Konservatoriums oder etwelcher Hochschule für Musik einzwiebeln ließe — auch nicht, wenn man ihm goldene Berge ums Katheder häufte. Man müßte ihn so unabhängig stellen, daß er eine Freihochschule für Gesangunterricht ganz aus seiner Eigennatur heraus zu schaffen imstande wäre . . .“ — „Meister der Klaviermusik. Halfdan Kjerulf.“ Von Walter Niemann. „ . . . Die Zeit Kjerulfs wird wieder kommen, so gewiß wie die der deutschen Romantiker um Mendelssohn und Schumann. Die Zeit eines Richard Strauß und Mahler übersieht ihn; doch schon erschallt immer lauter der Ruf nach Natürlichkeit, Einfachheit und — Herz. Diese Tugenden besaß er in hohem Maße, dazu die Kunst, seine Gedanken in konzentriertester Form und edelster Schale uns zu reichen. Sein Kunstgebiet war gewiß begrenzt, aber so gewiß wie Heller, Jensen oder Kirchner war er in ihm in Lied, Klaviermusik und Chorlied ein Meister . . . Ohne Kjerulf kein Grieg, kein Svendsen, Selmer oder Sinding. Seine Romantik war eine der lieblichsten und erfreulichsten Begleiterscheinungen zur deutschen Romantik, sein Liederfrühling der norwegische Trabant des Schumannschen in Deutschland . . .“ — „André Ernest Modeste Grétry.“ Zur hundertjährigen Wiederkehr seines Todestages. Von Hans Klee-mann. „ . . . Grétry hat für die komische Oper in Frankreich eine ähnliche Bedeutung wie Lully für die seriöse. Er hat sie zu einer französisch-nationalen Kunstgattung erhoben, nachdem sie als opera buffa von den Italienern in Paris importiert worden war und hier bald festen Fuß gefaßt hatte.“ — „Die Musik in Tausend und Eine Nacht.“ Von Fritz Erckmann. „ . . . Die in ‚Tausend und Eine Nacht‘ geschilderten Szenen stellen den Ort und die Umgebung dar, wo vor mehr als 1000 Jahren die musikalische Kunst auf der Blüte stand. Das war am Hofe und der Umgebung des Kalifen Harun-al-Raschid, dessen Geschichte interessanter ist, als die der griechischen Kaiser, die ihrer Mehrzahl nach nicht wert sind, einem Harun-al-Raschid und Saladin die Schuhriemen zu lösen. Was war das für ein Volk, dem Europa zwei Schätze verdankt: die Märchensammlung ‚Alif laila wa laila‘ (Tausend und Eine Nacht) und, was noch viel höher anzuschlagen ist — die Geige! . . .“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig), 81. Jahrgang, No. 1 bis 7 (1. Januar bis 12. Februar 1914). — No. 1. „Über das Dirigieren.“ Von Otto Weiß. „ . . . Wer . . . auf der Grundlage musikalischer Begabung, ausgestattet mit musikalischer Bildung und begabt mit einem raschen Reaktionsvermögen, so zu musizieren versteht, daß dabei das Verstandesmäßige und das Gefühlsmäßige dieser Tätigkeit im rechten Verhältnisse stehen, wird sicherlich ein guter Dirigent sein. Dem Ideale eines solchen wird er dann nahekommen, wenn jenes seelische Verhältnis zwischen Kopf und Herz bei ihm so beschaffen ist, daß der Kopf ihn befähigt, die äußeren Konturen des von ihm zu interpretierenden musikalischen Kunstwerks klar und deutlich zu erfassen, und das Herz ihm so warm schlägt, daß er imstande ist, die inneren Zusammenhänge des Kunstwerks nachzufühlen. Dieser innere Akt der Nachschöpfung gebiert bei ihm, wie ich glaube, dann auch von selbst die suggestive Kraft, die dann erforderlich ist, sein eigenes inneres Erleben auf seine Musiker zu übertragen.“ — No. 2. „Wagners und Liszts Kapellmeistertätigkeit im Jahre 1848.“ Von Adolf Prümers. Abdruck zeitgenössischen Kritiken. — No. 3. „Friedrich Stade.“ Zum 70. Geburtstag. Von S. „Ein unbestechlicher, nur allzu bescheidener Idealist innerhalb der ‚neudeutschen‘ Kämpfe des bekannten, dreißigjährigen zukunfts-

musikalischen Krieges' damaliger Zeit, ist Stade nahezu schon der einzige überlebende Zeuge jener großen Periode, da jüngst nun auch die Bronsarts, Lina Ramann, Draeseke, Reubke von uns geschieden sind. Als geistvoller Musikschriftsteller (ständiger Mitarbeiter des 'Leipziger Tageblatts', der 'Neuen Zeitschrift für Musik', des 'Musikalischen Wochenblattes', der 'Bayreuther Blätter' usw.) um die wachsende Erkenntnis moderner Tonkunst ohnedies schon vielfach bemüht, hat er da als bewährter Kämpfer wiederholt höchst erfolgreich mit eingegriffen . . ." — No. 4. „Der Barbier von Bagdad von Peter Cornelius.“ Cornelius gegen Mottl-Levi. Von Otto Müller. „ . . . Daß Mottl und Levi in ehrlicher Überzeugung und mit gutem Willen gehandelt haben bezweifelt kein Mensch. Aber sie haben sich in der Form, durch die sie die fast vergessene Oper wieder zum Leben erwecken wollten, vollständig vergriffen . . ." — No. 5. „Eine ‚Lohengrin‘-Aufführung in der Großen Oper zu Paris.“ Von Wilhelm Tappert. „ . . . Es ist wohl kaum etwas lehrreicher, als deutsche Bühnenschöpfungen auf der französischen Bühne zu sehen. Der Vergleich mit der szenischen Darstellung und Auffassung zeigt jedem Unbefangenen den gewaltigen Unterschied nationaler Wesensart. Wem es noch nicht zum Bewußtsein gekommen ist, daß Wagner ein deutscher Meister im höchsten Sinne des Wortes ist, der lerne es aus einer Aufführung auf einer ausländischen Bühne. Der begreift auch, warum sich des Meisters Werke so schwer außerhalb des deutschen Sprachgebietes einbürgern . . ." — „Richard Wagner als Dirigent der Dresdener Liedertafel.“ Von Georg Kaiser. „ . . . Wenn Wagner in dem vor einigen Jahren erschienenen ‚Mein Leben‘ seiner immerhin dreijährigen [1843—1845] Chorleiter-episode mit nicht allzu freundlichen Worten gedenkt, so tat er das aus seiner späteren Kunstanschauungsweise heraus; in Wahrheit ist auch diese Dirigententätigkeit nicht ganz ohne fördernden Einfluß auf das Schaffen des jungen Meisters gewesen.“ — No. 6. „Carl Maria von Weber als Schriftsteller.“ Von Georg Kaiser. (Schluß in No. 7.) „ . . . Ohne Zweifel waren die Anlagen so gut, daß es Weber auf diesem Gebiete zu einer achtenswerten Stellung in der Literaturgeschichte gebracht haben würde, wenn nicht (und wir können wohl sagen: glücklicherweise) die kompositorische Begabung, der wir den ‚Freischütz‘, die ‚Euryanthe‘ und ‚Oberon‘ verdanken, die Oberhand behalten hätte. Denn so wurde aus ihm ein Meister der Töne, der Schöpfer der sogenannten romantischen Oper; seine schriftstellerischen Leistungen aber bieten, wie sie vorliegen, auf musikalischem Gebiete wohl sehr Beachtenswertes, auf poetischem Gebiete wohl anregende Versuche in kleinen Formen und merkwürdig Fesselndes in einem Romanfragment, aber jedenfalls nicht den einzigartigen, plastischen Ausdruck einer genialen Künstlerpersönlichkeit, wie sie der Musiker Weber darstellt . . .“

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 40. Jahrgang, No. 46 bis 49 (14. November bis 5. Dezember 1913). — No. 46. „Die Opernszene.“ Von Paul Bekker. (Fortsetzung in No. 47, Schluß in No. 48.) Nachdruck eines Aufsatzes aus der „Frankfurter Zeitung“. — „Wien und seine musikalischen Führer.“ Von L. Andro. „ . . . Was . . . mit allem Nachdruck konstatiert werden muß, ist die Tatsache, daß in Wien der repräsentative musikalische Mann völlig fehlt, in der Stadt, die sich immer noch mit Stolz eine Musikstadt nennt . . ." — „Der Verdi-Zyklus an der Mailänder Scala.“ Von Arthur Neißer. „ . . . Man hätte gewünscht, daß gerade die Scala uns kraft den ihr zur Verfügung gestellten Riesenmitteln, sowohl finanzieller wie künstlerischer Natur, einen möglichst vollständigen Zyklus der Opern Verdi's vorführen würde, auf daß die an diesem Theater besonders rege erhaltene Verdi-Tradition recht durchgreifend in die Erscheinung trete. Aber die vielfachen Rücksichten, wie sie die Operntheater leider auch heute noch wie seit so und so

vielen Jahrzehnten auf den abwechselungsbedürftigen Kunstgeschmack ihrer Logenabonnenten nehmen müssen, haben nun auch in diesem Verdi-Erinnerungsjahre die Leiter der Scala bestimmt, nur seine ‚beliebtesten‘ Opern in das Repertoire dieses Winters aufzunehmen . . .“ — No. 47. „Zum Fall Nietzsche-Wagner.“ Von Udo Ruckser. Verfasser hält Nietzsches „Abfall“ für keine „Verirrung, die man beschönigen und etwa mit seiner Krankheit begründen müsse: es ist die gesunde Folgerung seiner Anschauung!“ Denn schon in seinem Erstlingsbuch („Die Geburt der Tragödie“) habe Nietzsche über das Verhältnis von Wort und Ton einen Wagner diametral entgegengesetzten Standpunkt eingenommen. „ . . . Nicht willkürlich verfeindeten sich hier zwei große Geister, sie waren stets Feinde, auch ohne daß es ihnen bewußt war, ihre Wege mußten aus innerer, folgerichtiger Notwendigkeit auseinandergehen.“ — No. 48. „Die Moll-Skala bei Bach.“ Von Paul Carrière. Studie nach dem „Wohltemperierten Klavier“. — „Bemerkungen zur Ornamentik bei Bach.“ Von Adolf Aber. Verfasser polemisiert gegen den Artikel Adolf Beyschlags im 2. Oktoberheft 1913 der „Musik“. — „Noch einmal die Wagner-Volksausgabe und der Druckfehlerteufel.“ Erklärungen von August Püringer und von den Verlagsfirmen C. F. W. Siegel und Breitkopf & Härtel. — No. 49. „Musikalische Wirrnis.“ Von Hermann Wetzl. Verfasser wendet sich an der Hand eines Streichquartetts von Egon Wellesz scharf gegen die „Zukunftsjünglinge“. „ . . . Für diejenigen Leser, die auf Grund eigener trauriger Konzerterlebnisse mit mir darin einig sind, daß wir heute eine kulturlose Musik haben, eine Musik, welche die in jedem uns ergreifenden Musikstücke wiederzuerkennenden formalen Elemente nicht mehr kennt, für diese Leser stelle ich noch die Frage: Wie ist die Entwicklung zu solcher Auflösung hin möglich? Sie ist nicht nur möglich, sondern auch naturnotwendig, und die Kunstgeschichte kennt derlei Lösungsperioden nach jedem kunstgeschichtlichen Höhepunkt. Alle großen — seien es erkenntnistheoretische, seien es ethische oder ästhetische — Errungenschaften eines oder einer Gruppe von Genies wurden, drangen sie erst in die Gehirne kleinerer Geister, geschwächt und entstellt. Jede wahrhaft große Zeit setzt die nachfolgende in einen Zustand nachklingender Erregung. Dort war die Erregung ein Zeichen des Gärens neuer Kräfte, hier ist sie die Resonanz des Ungeheuren in Seelen, die entweder wohl verwandt aber nur weit schwächer klingen, oder die überhaupt außerstande sind, es wiederklingen zu lassen. Rein, wenn auch geschwächt klingt die Erregung des Genies im Epigonen nach, der seines Unvermögens Neues zu schaffen klar bewußt, sich demütig ehrlich dem Eindrucke des Übermächtigen hingibt, und das, was ihn erzittern machte, weiter gibt. Neben dem echten, ehrlichen, wertvollen Epigonen leben aber die Gernegroßen, die außerstande sind, das Genie zu begreifen und seine Resonatoren zu sein, weil sie an ihr eigenes Genie und an nichts als den Erfolg aberglauben . . .“ — „Vom Schema des Gassenhauers.“ Von Kurt Singer. „Gewiß, wir verlangen nur vom Kunstlied Feinheiten und besondere Abwechselung der Harmonie und des Taktes, Abdämpfen der gewohnheitsmäßigen Notierungen zu einer harmonisch gleichgefügteten Ungleichheit; aber beim Gassenhauer, beim Operettenschlager setzt sich alles, Motive, Begleitung, Gesang und Text aus ewigen und in ihrer Seichtigkeit banalen Stereotypen zusammen, der freie Fluß des Liedes krampft sich hier in dem Streckbett des Schemas. . .“ — „Ein ‚Stein‘ des Anstoßes.“ Von Paul Schwers. Polemisiert gegen einen in der Pariser „Revue musicale de la S. I. M.“ erschienenen Artikel Richard H. Steins. — „Nochmals Wagner-Nietzsche.“ Von Arthur Seidl. Erwiderung auf den Artikel von Udo Ruckser in No. 47.

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

196. **Richard Specht: Gustav Mahler.**
Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und
Leipzig. (Br. Mk. 7.50.)

Solange Gustav Mahler lebte, war es über alle Maßen schwer, etwas Zusammenhängendes über ihn zu sagen und zu schreiben. Denn sein scheinbar so widerspruchsvolles Wesen kannte selbst nicht diejenigen Zusammenhänge, die als solche nach außen hin sofort erkenntlich geworden wären: immer stand bei Mahler dicht hinter einer Bejahung die Verneinung, immer glich seine Arbeit ein wenig derjenigen der Penelope. Erst aus der Distanz, die wir zu seinem Gesamtschaffen jetzt gewonnen haben, erst von der Höhe des Überblicks, der uns jetzt ermöglicht ist, sehen wir klar und deutlich, daß Mahler, wo er zurückwich, nur scheinbar zurückwich, daß aber trotzdem seine Schaffenskurve sich in steter Aufwärtsbewegung entwickelte, daß er logisch und zielbewußt immer voranschritt. Mahlers Lebensbuch, in das er nur selten jemand hineinblicken ließ, und aus dem er selbst gleichsam nur Zitate an die Welt dringen ließ, liegt jetzt aufgeschlagen vor uns, und Richard Specht, dem wir die erste große Mahler-Biographie verdanken, hat in diesem Buch, dessen Sprache nicht jedem verständlich sein mag, zu lesen verstanden. Specht hat Mahlers wertvollste und künstlerisch ergiebigste Lebensjahre: die Wiener Zeit Mahlers sozusagen am eigenen Leib erfahren. Er ist dem Menschen Mahler so nahe gekommen, wie irgend jemand diesem seltsamen Mann, der mißtrauisch und kindlich offenherzig, dankbar und brutal undankbar, gut und hart zugleich war, überhaupt hat kommen können; er hat den großen, seiner Zeit weit vorausseilenden schöpferischen Opernregisseur und Operndirektor Gustav Mahler innerhalb seiner Wiener Machtvollkommenheiten als neuen Gestalter musikalisch-dramatischer Meisterwerke erlebt und die großen symphonischen Werke, die Mahler schaffen mußte, entstehen sehen. Richard Specht sagt es an keiner einzigen Stelle seines Buches, aber man fühlt es überall heraus: für ihn ist alles, was Mahlers Leben bis zu seiner Berufung nach Wien ausfüllte, fast nur konzentrierte Vorbereitung für die Wiener Stellung gewesen. Nicht etwa im Sinn des Sprungbretts, sondern im Sinn einer würdigen Zurücklegung wichtiger Entwicklungsstadien. Man geht kaum fehl, wenn man annimmt, daß Mahler selbst über seine Leipziger, seine Pester und seine Hamburger Jahre ähnlich empfunden und gedacht hat. Sein Leben begann sozusagen erst in dem Moment, da er als Direktor in die Wiener Hofoper einziehen konnte, als sich ihm die Möglichkeit ergab, den ganzen aufgespeicherten Vorrat an Erfahrung und an überragendem Wissen in künstlerisch sichtbare und fühlbare Werte umzusetzen. Die Disposition des glänzend, nicht nur geistreich, sondern auch geistvoll geschriebenen Spechtschen Buches ergab sich aus der richtigen Einschätzung Mahlers fast von selbst: dem Operndirektor Mahler, der in dieser Eigenschaft nicht mehr und nicht weniger ist als die Erfüllung eines schönsten Traums, der Richard Wagner vom Wesen des Operndirektors vorschwebte —

diesem Operndirektor, der eminent produktiv innerhalb der Reproduktion wirkte, der in optimistischem Enthusiasmus der musikalisch-dramatischen Kunst den Glorienschein der Heiligkeit verlieh, und der es in kurzer Zeit dahin brachte, daß die Wiener Hofoper wie eine Insel der künstlerischen Seligkeit aus der trüben Flut des modernen Theaterbetriebes herausragte, widmet Specht ein umfangreiches Kapitel. Ein historisch wertvolles Dokument, in dem alles Entscheidende, was Mahlers Inszenierungen Eigenart und scharfe Silhouettierung gab, klug und verständnisvoll gesammelt und festgehalten ist. Eine Fundgrube für alle die, die sich späterhin irgendwie, sei es als Regisseur, als Sänger oder als Kritiker, mit einem derjenigen Werke auseinanderzusetzen haben, das aus der Berührung mit Mahlers künstlerisch gestaltender Hand die dramatische Transparenz und die musikalische Hochspannung empfing. Mahler den Menschen hat auch Specht nicht schildern können, denn niemand weiß, wie Mahler wirklich war. Aber aus dem, was Specht sagt, werden auch diejenigen, die Mahler nicht kannten, sich vielleicht doch einen Begriff von diesem komplizierten und schwierigen dämonischen Mann machen können. Specht versucht nicht, die Dissonanzen im Wesen Mahlers aufzulösen, sondern, was viel richtiger ist, sie in ihrer Zugehörigkeit zum psychischen Organismus und zur Weltanschauung Mahlers zu erklären. Dem Komponisten Mahler begegnet Specht mit der Liebe eines gewissen parteiischen Enthusiasmus und überdies mit dem Verständnis des Eingeweihten. Mahler war kein absoluter Musiker, keiner jener berubigten Schöpfer, die etwa nach einem bestimmten Stundenplan am Schreibtisch munter und fleißig komponieren können. Wenn er schrieb, schrieb er sich Eindrücke und Stimmungen, die zum mindesten ihm wichtig erschienen waren, vom Herzen, und darum wird dem Musiker Mahler nur der gerecht werden können, der über die äußeren und inneren Dinge in Mahlers Wesen orientiert ist. Man muß die geistige Genesis, die Wiege seiner Werke, kennen, um die Werke selbst beurteilen zu können. Diese größte und schwierigste Aufgabe des gesamten Mahler-Buches findet Specht überall auf der Höhe: auf der Höhe der Erkenntnis und zugleich auf der Höhe, diese Erkenntnis formgewandt und präzise dem Leser zu übermitteln. Specht hat die große Gabe des geborenen Kritikers: die Gabe, nicht immer umständlich analysieren und umschreiben zu müssen, sondern oft mit einem einzigen Schlagwort eine ganze Situation blitzhell zu erleuchten, mit einem programmatischen Wort Richtung und Inhalt eines ganzen Werkes anzugeben. Und trotz der liebevollen Begeisterung für seinen Gegenstand sinkt Specht niemals zum lauten Lobredner, zum Fanfarenbläser hinab, stets behalten seine Ausführungen objektiven Wert, soweit kritische Tätigkeit überhaupt auf Objektivität Anspruch erheben kann. So wird Spechts Buch viel dazu beitragen, das Gedächtnis Gustav Mahlers in der Erinnerung derer frisch zu erhalten, die ihn erlebten, und sein Bildnis in ungeschminkter Reinheit auf die zu übertragen, die ihn nicht erlebten. Eine Erscheinung wie Gustav Mahler kann nicht populär

werden, aber daß sie gerechte Richter auch in der Zukunft findet, dafür wird dies kluge und feine Buch, das nirgends polemisiert oder provoziert, sorgen.

Heinrich Chevalley
197. Max Kalbeck: Johannes Brahms.
Teil 4. Verlag: Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin.

In zwei Halbbänden ist dieser vierte abschließende Teil dieser groß angelegten Biographie noch vor Weihnachten 1913 ausgegeben worden. Auf rund 570 Seiten behandelt er recht ausführlich die letzten elf Lebensjahre des Meisters, dessen Werke von op. 99 ab eine sehr eingehende, liebevolle Besprechung finden. Mag auch darin der Dichter in Kalbeck mitunter mehr zu Worte kommen, als dies Brahms selbst erwünscht gewesen wäre, so wird man diese feinsinnigen Interpretationen doch immer mit Genuß lesen. Überhaupt bietet auch dieser Band, trotzdem er oft gar zu sehr in die Breite geht, bei der Lektüre einen ungemein fesselnden, ästhetischen Genuß; der Verfasser hat es wieder meisterhaft verstanden, das von ihm gesammelte riesige Material sehr geschickt zu verarbeiten. Daß er sich der oft mit den Haaren herbeigezogenen Polemik gegen den Liszt-Wagnerschen Kreis, die besonders im ersten Teil sich störend bemerkbar machte, diesmal so gut wie ganz enthalten hat, sei rühmend hervorgehoben; auch die Selbstgefälligkeit, mit der er früher seine eigenen Beziehungen zu Brahms allzusehr in den Vordergrund gestellt hat, stört in diesem Teile nicht so sehr, wenn er auch seine Verdienste und die seiner Gattin Julie um Brahms wohl allzusehr betont. Um von dem reichen Inhalt unseren Lesern auch nur annähernd eine Vorstellung zu geben, müßte ich mehrere Bogen füllen. Indem ich betone, daß dieses Kalbecksche Buch für jeden, der sich näher mit Brahms beschäftigen und vor allem auch den Menschen in ihm lieben lernen will, unentbehrlich ist, beschränke ich mich darauf, nur einiges hervorzuheben. Die A-dur Violinsonate faßt Kalbeck mit Recht als eine echte Liedersonate auf; der Zusammenhang mit dem als Huldigung für Hermine Spies gedachten Liede „Komm bald“ und anderen gleichzeitig entstandenen Liedern ist unleugbar. In der Dritten Sonate, namentlich in dem zwei Themen von außerordentlicher nervöser Reizbarkeit enthaltenden ersten Satz erblickt Kalbeck ein Tonporträt Hans von Bülow's, dem diese Sonate bekanntlich gewidmet ist. In dem Doppelkonzert op. 102 sieht Kalbeck sehr mit Recht ein durchaus symphonisches Werk; sehr richtig bemerkt er auch: „Das Violoncell Hausmanns zieht die Geige Joachims herbei und stiftet Frieden zwischen den entzweiten Freunden.“ Interessant ist die Tatsache, daß Bülow sich nicht gerade gefreut hat, als der Verleger Simrock seine Jugendwerke von Breitkopf & Härtel erwarb; er schätzte sie nicht sehr, wollte sie ursprünglich revidieren, tat dies aber nur beim Trio op. 8, das er direkt umarbeitete. Ungemein interessant und für die politischen Anschauungen von Brahms bemerkenswert finde ich seine scharfe Abfertigung, die er an seinen Freund Widmann richtete, als dieser sich im Berner „Bund“ ziemlich abfällig über die Frankfurter Soldatenrede des jungen Kaisers Wilhelm II. 1888 geäußert hatte (S. 152 f.). Die Fest- und

Gedensprüche werden mit Recht als Gelegenheitsmusik charakterisiert, treffend der österreich-wienerische Charakter des Streichquintetts op. 111 betont. Ganz reizend wird die Entstehungsgeschichte der Klarinettenwerke, zu denen Brahms durch den Meininger Richard Mühlfeld angeregt wurde, geschildert; auch die persönlichen Beziehungen, die sich zwischen Brahms und dem Meininger Herzogspaar herausbildeten, erfahren eine sehr ansprechende Beleuchtung. Mit besonderer Liebe wird überhaupt des Freundeskreises, der sich um Brahms scharte, gedacht; ich hebe daraus den Abschnitt über dessen Befreundung mit Adolf Menzel hervor und sein Verhältnis zu seinem Kopisten, dem Violoncellisten Kupfer. Wir erfahren auch, daß Brahms seine kompositorische Tätigkeit mit op. 115 ursprünglich abschließen wollte. Sicher ist, daß er eigentlich noch an eine fünfte Symphonie gedacht hat, aber dann die Skizzen zum Teil anderweitig verwertete; zu Hans Koeßler sagte er, mit den beiden Paaren ernster und heiterer Symphonien glaube er genug getan zu haben; jedenfalls habe er sich in ihnen nach verschiedenen Richtungen hin ausgesprochen; mehr als vier Symphonien seien seiner Überzeugung nach für den modernen Musiker, der ihnen einen bestimmten Inhalt gebe, nicht wohl möglich; er müßte sich denn wiederholen, und das wolle er nicht. Sehr wichtig erscheint mir auch folgende Äußerung Brahms', gleichfalls zu Koeßler: „Ich habe es weit genug gebracht. Man respektiert mich . . ., und das ist die Hauptsache. Mehr verlange ich nicht. Ich weiß ganz gut, welche Stellung ich einmal in der Musikgeschichte einnehmen werde: die Stellung, die Cherubini einnahm und heute einnimmt, das ist auch mein Los, mein Schicksal.“ Ich glaube, er hat sich damit sehr unterschätzt. Urteile von Brahms über andere Komponisten lernen wir aus diesem Bande verhältnismäßig wenig kennen. Er hatte sehr viel Interesse an der komischen Oper „Ritter Pazman“ von Joh. Strauß und empfand es schmerzlich, daß diese trotz des reizenden Balletaktes keinen rechten Erfolg hatte, während er diesen der „Zuckerbäckerei-Musik“ des Massenet'schen „Werther“ keineswegs gönnte; daß Billroth dafür ziemlich schwärmte, nahm er ihm recht übel. Das Erkalten der Beziehungen von Brahms zu diesem großen Gelehrten, Chirurgen und Musikfreund wird uns durch Kalbeck klargestellt, ebenso der allmähliche Gegensatz, in den Brahms zu Bülow geriet. Die mancherlei zarten Beziehungen des Tonsetzers verfolgt Kalbeck mit besonderer Aufmerksamkeit; daß er der Sängerin Alice Barbi zeitweilig sein Herz zugewandt hat, interessiert uns weniger als der Nachweis, daß der vierte der Ernsten Gesänge eigentlich der Finalsatz einer beabsichtigten, zum Gedächtnis der von ihm heißgeliebten Elisabeth von Herzogenberg komponierten, aber vernichteten Symphoniekantate ist. Der in diesem vierten Gesang zum Ausdruck kommende Optimismus soll den in den drei ersten Nummern, die später geschaffen sind, unleugbar vorhandenen Pessimismus gewissermaßen aufheben. Kalbeck macht auch darauf aufmerksam, daß das erste Intermezzo von op. 119 eine unbemerkt gebliebene, beziehungsweise zarte Aufmerksamkeit für Clara Schumann ist, daß

die letzten Klavierwerke von Brahms unlegbar von der erneuten Beschäftigung mit Werken Robert Schumanns beeinflusst sind. Er hat auch überzeugend festgestellt, daß das einzige im Nachlaß vorgefundene Werk, die als op. 122 veröffentlichten Elf Choralvorspiele überarbeitete Überbleibsel aus der Düsseldorfer Zeit (1855/6) des Komponisten sind. Dessen großer Wohltätigkeitssinn wird wieder des öfteren dargetan. Sehr charakteristisch ist die Motivierung der Ablehnung der Leitung der Philharmonischen Konzerte in Hamburg durch Brahms, der 30 Jahre früher diesen Posten heißerstrebt hatte (S. 345). Ungemein ausführlich ist die Leidenszeit und der Tod geschildert. Die Verdienste der Familie Fellerling um Brahms hätten noch mehr hervorgehoben werden müssen. Durchaus hätte der Verfasser erwähnen müssen, daß Brahms, trotzdem er bereits totkrank war, sich zur Leichenfeier Bruckners in der Karlskirche eingestellt hat (vgl. „Die Musik“ Bd. 7, S. 226). Auch wird im Anhang ein reiches Material mitgeteilt. In der Bibliographie ist mir aufgefallen, daß Kalbeck nur die erste Auflage des von mir herausgegebenen dritten Bandes des Brahms'schen Briefwechsels kennt, und daß er mich als Verfasser des in der „Musik“ erschienenen Artikels „War Marxsen der rechte Lehrer für Brahms?“ bezeichnet, der von Gustav Jenner herrührt; auch hat er meinen Artikel „Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38“ übersehen. Der Berliner Hotelier heißt übrigens Frederich (nicht Frederik), der Hamburger Senator Schemmann (nicht Scheumann). Das Register der Namen und das ausführliche Inhaltsverzeichnis wird wieder sehr willkommen sein. Die Benutzbarkeit des Werks, dem ich nochmals viele Leser wünsche, wird dadurch gehoben. Wilhelm Altmann

198. **Erich W. Engel:** Richard Wagners Leben und Werke im Bilde. Verlag: Emil M. Engel, Wien 1913. (2 Bände Mk. 20.—)

Wir haben es hier eigentlich mit einem guten alten Bekannten zu tun: dem vor Jahren erstmalig erschienenen Wagner-Kalender, der zu dem wohlfeilen Preis von Mk. 3.— mit seinen 365 wohlausgewählten Abbildungen und knappen Wagnerschen Zitaten eine Art vortrefflichen Anschauungsunterrichts darstellte und sich allgemeiner Beliebtheit erfreute. Mißlich daran war das äußere Gewand: die Form des Abreißkalenders, denn hierzu war dieses lehrreiche Bilderbuch eigentlich zu schade. Es ist daher sehr verständlich und erfreulich, daß der Herausgeber sich zu der Umwandlung des Kalenders in die Buchform entschloß. Leider aber ist diese Metamorphose etwas radikal ausgefallen. Der bescheidene Geselle von ehemals schien sich seines Habits empfindlich zu schämen und konnte es jetzt nicht nobel genug bekommen. Die Bilder wurden um ungefähr hundert Stück vermehrt (darunter einige sehr interessante, unbekannte Jugendbilder Hans von Bülow und Cosima Wagners), der Text durch umfangreiche Auszüge aus Wagners Schriften und der Autobiographie (die immer den im Bild festgehaltenen Gegenstand in seiner Bedeutung für des Meisters Schaffen und Leben charakterisieren) fast zu einer Art Wagner-Lexikon erweitert und das Ganze in zwei stattliche Großoktavleinenbände von 700 Seiten gefaßt. Der Preis des Werkes

mußte sich diesen Umgestaltungen natürlich auch unterwerfen, doch entspricht die Steigerung auf Mk. 20.— meines Erachtens nicht der inhaltlichen Entwicklung und dürfte eine weitere Verbreitung des Werkes sehr erschweren. Mir scheint die ganze Neuausgabe überhaupt wenig glücklich. Einer Buchausgabe des Wagner-Kalenders in einer der früheren Art entsprechenden Form zu einem erschwinglichen Preis wäre fraglos ein großer Erfolg sicher gewesen, doch diese neue Fassung ist ein unglückliches Zwitterding: als Bilderbuch ist das Werk jetzt viel zu teuer, und in textlicher Hinsicht bleibt es, so geschickt die Zitate auch ausgewählt und einander eingefügt sind, doch immer ein willkürliches Fragment, mit dem eigentlich nur der Wagner-Kenner etwas anzufangen weiß. Geradezu betrüblich jedoch ist die der Neuausgabe vorangestellte Einleitung, die in die im ganzen Buche gewährte vornehme, wenn auch wohl hier und da etwas einseitige Darstellung einen schrillen Mißton trägt. Berührt es schon wenig angenehm, wenn der Herausgeber seine sehr engen subjektiven Anschauungen mit apodiktischer Schärfe als allgemeingültig hinstellt (so spricht er in bezug auf die Autobiographie von der „einzig dastehenden, geradezu verblüffenden Aufrichtigkeit in der Beurteilung ebenso seiner eigenen wie jeder anderen darin erwähnten Persönlichkeit“; so feiert er bei dem Nachweis der Einwirkung von Wagners „Regenerationsschriften“ (!) auf unsere Zeit diesen als „Seher“; so stimmt er den abgeleiteten Klappergesang wegen der Stipendienstiftung an mit den üblichen Angriffen gegen das „Deutsche Reich“, ohne bei einer vernünftigen Betrachtung dieser Fragen auch nur eine Sekunde zu verweilen usw.), — so ist es scharf zurückzuweisen, wenn er sich die Tonart des grollenden Wagner anmaßt und mit beleidigenden Kraftausdrücken alle Andersdenkenden beschimpft. Redensarten wie: „die unverschämte, alles mit Schmutzfiguren betastende Frechheit, mit der heute jeder Angehörige der feuilletonistischen Straßenjugend über den ‚Menschen‘ Wagner abzuurteilen wagt“, oder: „besonders heftig wird das Gekläffe“ u. a., die überhebende Art, wie mit Wagnerschen Zitaten über das „Un-sittliche, Weichliche und Niederträchtige des Zusammenhangs unserer modernen Musik und der Öffentlichkeit“, unsere „barbarische Zivilisation“ usw. (vgl. Seite XV) abgeurteilt wird, richten sich selbst und sind eines Werkes, das ernst genommen sein will, unwürdig.

199. **Friedrich Kummer:** Dresdner Wagner-Annalen 1814—1914. Verlag: Carl Reißner, Dresden 1914 (br. Mk. 1.—)

Aus Anlaß der Feier von Wagners 100. Geburtstag, der in Dresden, das ja gewissermaßen des Meisters zweite Heimat geworden, besonders festlich begangen wurde, hat der bekannte Dresdner Theaterkritiker Kummer mit großer Sorgfalt das ganze Material zu dem Thema: „Wagner-Dresden“ in knapper Fassung, aber doch erschöpfend und übersichtlich zusammengestellt. Wichtiger noch als die an sich gewiß verdienstvolle, auf gründliche Kenntnis der bedeutenderen Wagner-Literatur gestützte, tabellarische Darlegung der persönlichen Beziehungen Wagners zur Elbestadt scheinen mir die statistischen Mitteilungen über die Wagner-Aufführungen am Dresdner Hof-

theater in dem Zeitraum von 1842 (Uraufführung des „Rienzi“) bis 1914 („Parsifal“-Vorbereitungen) mit vollständigen Rollenbesetzungen der einzelnen Werke und die sehr interessanten Angaben über die an Wagner selbst und später an Bayreuth gezahlten Honorare und Tantiemen. Wir ersehen daraus, daß im Verlauf von 62 Jahren Wagners Musikdramen an einem einzigen Theater 2251 Aufführungen erlebt haben (wovon wiederum 506 auf „Tannhäuser“ und nur 89 auf „Tristan“ entfallen), und daß, während Wagner selbst in Dresden für seine Werke „Rienzi“ (300), „Holländer“ (222), „Tannhäuser“ (300), „Lohengrin“ (283), insgesamt nur 1100 Taler Honorar erhielt, in den Jahren 1884–1913 nach Bayreuth Mk. 315468 Tantieme von dort bezahlt wurden! Wir besitzen in Kammers sehr zuverlässigem und nur durch mühevollen Einzelforschungen ermöglichtem Büchlein ein wertvolles Dokument zur Entwicklungsgeschichte des Wagnerschen Kunstwerkes, das in seiner prägnanten Kürze beredter ist als manche dickleibige Biographie.

Dr. Julius Kapp

MUSIKALIEN

200. Heinrich Schenker: Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung. I. Teil: Sonate op. 109. Verlag: Universal-Edition, Wien und Leipzig.

Der Verfasser verfolgt mit dieser Neuauflage zwei Zwecke. Es ist ihm einmal darum zu tun, auf textkritischem Wege zu einem einwandfreien authentischen Notenbilde zu gelangen, das Beethovens Absichten genau wiedergibt. Dann möchte er den Spieler zur Einsicht und über diese hinweg zum Gefühl für die musikalisch-schöpferische Arbeit führen. Schenker tritt also zugleich als Musikphilologe und -pädagoge auf.

Ich vermag nicht zu beurteilen, wie der allgemeine Stand unserer musikalischen Textkritik ist. Wahrscheinlich stehen hier wohl die Musiker hinter ihren literarischen Kollegen zurück, weil dort eben die Methode älter und ausgebildeter ist. Unsere Gesamtausgaben und Urtextausgaben weisen aber sicherlich bereits ein anerkennenswertes Maß von Methode und persönlicher Sorgfalt auf. Dagegen lassen es unsere praktischen Musiker in ihren pädagogischen Ausgaben sicher oft an der nötigen Ehrfurcht vor dem Originaltext des Autors fehlen. Schenkers Ausgabe zeichnet sich nun nach dieser Richtung hin aufs vorteilhafteste aus. Er hat aufs genaueste sowohl das bisher unbeachtete Autograph Beethovens als auch die Abschriften und Originalausgaben benutzt und ist durch Vergleichung dieser Vorlagen zu einigen wirklich wertvollen textkritischen Erkenntnissen gelangt. Von einer „Ausgrabung des gleichsam längst verschütteten Meisterwerkes“, wie Schenker es nennt, kann man freilich nicht sprechen. Seine Hinweise auf das Autograph zeigen jedoch erneut, mit welcher peinlichen Sorgfalt Beethoven notierte, und wie er die Form der Niederschrift überlegte. Freilich geht nun Schenker so weit, daß er Beethovens Notierung stets als die zur Übermittlung seiner künstlerischen Absichten geeignetste ansieht, und darin muß ich ihm widersprechen. Die Begründung dieser meiner abweichenden Ansicht

führt mich bereits auf das zweite Gebiet der Schenkerschen Arbeit. Schenker will den Spieler in den Geist dieser Musik führen. Dazu muß er in das musikalische Kräftespiel hineinleuchten, und dazu trägt die Art der schriftlichen Fixierung oft nicht unwesentlich bei. Er müßte also zum mindesten in seinem erläuternden Anhang fragen, ob Beethovens Notierung nicht irgendwo durch eine andere pädagogisch ergänzt werden könne, die die Absichten des Komponisten (hier würde es sich fast ausschließlich um die rhythmische Darstellung handeln) faßlicher vermittelt. Diese Frage wird aber nie gestellt, und das ist unkritisch, denn so sehr sich Beethoven als Schöpfer eines Werkes der Kritik des Betrachters und Erläuterers dieses Einzelwerkes entzieht, so ist doch dieser Erläuterer vollauf berechtigt und verpflichtet, Beethoven als Darsteller (Schreiber) seines Werkes zu kritisieren und ihn vom pädagogischen Standpunkte aus entweder anzuerkennen oder zu verbessern. Von alledem sieht aber Schenker ab, und er erklärt jederzeit Beethovens Textdarstellung für die beste (abgesehen von einigen Schreibirrtümern, die er zugibt). Es ist klar, daß dem Urtexte keine Note genommen oder zugesetzt werden darf. Auch die dynamischen Zeichen sind unantastbar. Nicht so braucht es aber mit der metrischen Darstellung, mit der Taktnotierung gehalten zu werden, wenn diese, wie das nicht selten bei den Meistern der Fall ist, mit der rhythmischen Gliederung des Werkes im Widerspruch steht. Tritt ein solcher Fall ein (wie z. B. im vorliegenden Falle op. 109), so muß ein gewissenhafter Erläuterer zum mindesten auf eine solche Inkongruenz zwischen rhythmisch-motivischem Inhalte und seiner metrischen Fassung aufmerksam machen und darf mit Vorschlägen zur Behebung des Widerspruches nicht zurückhalten. Daß Schenker das nie tut, vielmehr Versuche dieser Art von Bülow und Riemann (mögen sie auch mißlungen sein) als willkürliche Änderungen am Texte abtut, beweist neben manchen anderen seiner erläuternden Bemerkungen, daß der Autor kein ausreichendes Empfinden für die rhythmischen Werte im großen wie im kleinen mitbringt. Und wenn Schenker von unserem rhythmischen Pfadfinder Riemann annimmt, daß dieser die Synthese Beethovens im ersten Satze der Sonate nicht erfaßt habe (was bedingt zutrifft, indem Riemann um 1880 noch nicht auf der Höhe seiner rhythmischen Erkenntnisse stand), so kann man das von ihm noch mehr behaupten, und das muß auch so sein, da Schenkers gesamte literarische Tätigkeit allzusehr das Studium unseres grundlegenden Rhythmikers vermissen läßt. Infolgedessen sind auch seine Ausführungen, wo sie den Gliedbau des Stückes berühren, nicht selten irrig oder nichtssagend. So z. B. weiß Schenker dem Studierenden nicht über die auffallendste Stelle, wo die $\frac{2}{4}$ Vivacebewegung in eine $\frac{3}{4}$ Taktordnung (adagio espressivo) umschlägt, hinwegzuhelfen. Daß dieser Umschlag nur ein scheinbarer ist und nur in Beethovens unpädagogischer Notierung so kraß in die Augen springt, daß dagegen die Motivzeiten fast ohne Temporstörung weiterlaufen, daß auch die Taktordnung ($\frac{2}{4}$) bestehen bleibt, und nur eine Dreiergruppierung der Motive an Stelle der bisher herrschenden Zweiergruppierung tritt, von allem dem erfährt

der Spieler nichts, und es gelingt Schenker nicht, den Studierenden begrifflich zur Einsicht zu bringen, daß der ganze erste Teil der Sonate, entgegen der äußerlichen Spaltung in ein Vivace und Adagio, ein von einem einzigen großen rhythmischen Atemstrom getragener Satz ist. Von alledem hätte Schenker an erster Stelle sprechen müssen. Wenn er selbst eine solche Einsicht besäße; denn dann müßte er auch hören, wie sehr diese allen unseren Spielern mangelt. Mir jedenfalls ist die Hilflosigkeit unserer Pianisten dem späten Beethoven gegenüber kaum jemals stärker aufgefallen, als in diesem Sonatensatz. — Als Textkritiker hat Schenker zweifellos Vorbildliches geleistet, als Erläuterer kann ich ihn nur bedingt anerkennen. Als solcher hätte er auch die Form seiner Mitteilungen mehr seinem Leserkreise anpassen müssen. Alles Textkritische hätte ganz von den interpretierenden Bemerkungen getrennt werden sollen, und diese bedurften oft einer knapperen Darstellung. Vor allem hätten aber die unnötig heftigen und unfreundlichen Ausfälle gegen verstorbene und lebende Mitarbeiter fehlen können. Nicht daß Schenker sie kritisiert, mißfällt mir, sondern der verletzende persönlich erregte Ton. Wenn man gegenüber den Arbeiten eines Klindworth und Bülow von „tiefster Primitivität des musikalischen Verständnisses“ oder „traurigem Mute“ spricht, so spricht man ihnen nicht nur Wissen und Können ab, sondern auch ernstes künstlerisches Wollen überhaupt, denn so putzt man vielleicht eingebildete Konservatoristen herunter, die nichts für sich anzuführen haben. Sicher sind z. B. Bülows Interpretationen als exakte kunstkritische Leistungen sehr anfechtbar, und sie entbehren der Methode, aber ich sehe z. B. hinter dem „traurigen Mut“, mit dem er (gleich wie Riemann) seine Taktänderung vor der Coda des ersten Satzes empfiehlt, das durchaus richtige Empfinden stehen, daß hier in Beethovens Taktnotierung etwas nicht in Ordnung ist. Bülow irrt zwar in der Art seiner Änderung; der Versuch aber allein, zu ändern, zeugt von rhythmischem Feinempfinden, für das Schenkers Autoritätsglauben nicht spricht.

Auch die Art, wie Schenker gegen die Vertreter der musikalischen Hermeneutik, z. B. Kretzschmar und Bekker, vorgeht (er nennt sie Affektschwitzer), zwingt selbst den Vertreter einer formalen Ästhetik, wenn er noch eine Spur von Gerechtigkeitsgefühl gegenüber anders orientierten ästhetischen Denkrichtungen hat, zu lebhaftem Proteste. Diese hitzige, bisweilen unwürdige, um das Verständnis gegnerischer Anschauungen nicht genügend bemühte Polemik ist im Interesse unserer Ästhetik sehr zu bedauern. Die in unserer Musikästhetik noch immer herrschende Verwirrung wird mit durch solche Schriftsteller bedingt, die außerstande sind, entgegenstehende Ansichten sachlich zu prüfen und, wenn sie sie ablehnen müssen, es möglichst besonnen zu tun. Die Schenkersche Art der Polemik erscheint aber doppelt bedenklich, weil sie in einer Arbeit zu finden ist, in die Hände unserer studierenden Jugend kommen soll.

Dr. Hermann Wetzell

201. **Hans Ferdinand Schaub:** Drei Intermezzi (G-dur, cis-moll, h-moll) für kleines Orchester. op. 5. Verlag:

N. Simrock, Berlin. (Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 6.—.)

Die ersten beiden Stücke bewegen sich im Tone Robert Schumanns und Brahms'; die letzte Nummer offenbart spanisches Blut, sie erweckt „Carmen“-Bilder. Die Stücke sind geschickt gearbeitet, ansprechend in der Melodik, wirksam in den Gegensätzen und Steigerungen. Außerordentliche Sorgfalt hat der Komponist der Instrumentation angedeihen lassen; raffiniert ist in dieser Hinsicht die „spanische“ Nummer, der eigentlich ein effektvollerer Titel gebührte, als es die kaum etwas sagende Bezeichnung „Intermezzo“ ist. Übrigens darf man bei den vorliegenden „Intermezzi“ nicht an die Kürze der Intermezzi Schumanns und Brahms' denken, sie haben die Länge von Sonatensätzen, können mithin auch einzeln gespielt werden, ohne schnell zu verpuffen. Für populäre Konzerte leistungsfähiger Orchester eignen sich die Stücke gut, in erster Linie No. 3 und 1.

Franz Dubitzky

202. **Heinrich Kaspar Schmid:** Variationen über das Lied „Will mein Junge Äpfel haben“ für Klavier. op. 5. Wunderhornverlag, München. (Mk. 5.—.)

Das lebenswürdige Liedchen aus Ludwig Thuilles Oper „Lobetanz“ bietet einen höchst geeigneten Untergrund für die Variationen dar, mit denen sich Schmid als ein Musiker von Phantasie, Formensinn und tüchtigem Können erweist. Er holt aus dem Thema das Menschenmögliche heraus, wobei allerdings einige Variationen, die in erster Linie rhythmische Umformungen des Themas darstellen, bedenklich an das Etüdenhafte streifen. Als die gelungensten möchte ich bezeichnen: No. 5 (Marcato grave), die rhythmisch und harmonisch Beachtung verdient, ferner No. 9 und 10, die einander in lustiger Leichtigkeit glücklich ergänzen; No. 19, die leidenschaftserfüllt in rascher Bewegung dahinstürzt und sich dem Charakter eines Sonatensatzes nähert. Das glänzend gearbeitete Finale, das zunächst eine Zeitlang das Thema als obstinaten Baß bringt, entwickelt sich späterhin zu einer stürmischen Phantasie, die nach einem echt virtuosenhaften Ansturm ruhig, verhallend, mit einem Nachklang des Themas endet. Die Komposition stellt zwar an das Können des Ausführenden beträchtliche Ansprüche, verdient aber die Aufmerksamkeit der Pianisten. Der Preis ist leider zu hoch, zumal da das Aufführungsrecht noch vorbehalten ist.

F. A. Geißler

203. **E. Jaques-Dalcroze:** Das Frühlingsfest. Eine Reihe von Mailiedern für eine mittlere Stimme und zwei gleiche Stimmen mit Klavier- oder Orchester-Begleitung. op. 43. (Klav.-Ausz. Mk. 4.—.) — En Famille. Quinze Chants. Verlag: Jobin & Co., Lausanne.

Hübsche kleine Sachen, leicht zu singen und zu spielen. Man kann sie empfehlen; aber man muß hinzufügen, daß Text und Musik auf dem Niveau der belletristischen und musikalischen Familienblätter stehen. Wer also auf die Gartenlaube oder eine ihr verwandte Musikzeitschrift abonniert ist, der versäume nicht, sich die beiden Bändchen zuzulegen; sie werden seinem Geschmack behagen. Dr. Richard H. Stein

KRITIK

OPER

BERLIN: Das Schicksal nimmt seinen Lauf — Richard Wagner hat sich dem Spielplan einzureihen. Und die Welt geht nicht aus den Fugen. Eher wird noch das Wagnerwerk ein wenig aus den Fugen gehen. „Die Meistersinger“, die im Deutschen Opernhaus den Reigen begannen, rüttelten bereits an der Pietät. Denn ein Riß geht durch die Zuschauer. Dort, zwischen den Buchstabengläubigen, solchen, die dieses Werk mit frischen Sinnen wie ein Wunder empfangen, sitzen wir, die wir schon Zweifel an uns nagen fühlen. Nicht das Wunder bezweifeln wir, sondern die Möglichkeit, es in seiner Buchstabenreinheit, ungekürzt, für den Theaterbetrieb zu erhalten. Natürlich muß man es zunächst versuchen, mit dem ganzen Aufgebot verfügbarer Kräfte. Die Praxis wird früh genug in das Sakrosankte Bresche legen, und die Kritik, die noch an falscher Scham leidet, wird ihren Segen dazu geben müssen. Das höchste Wunder bleibt dieses Orchester. In seiner Weichheit, in seinen Wellenlinien zeugt es wider die Szene. Es läßt erotischen Zauber aufsteigen, während oben deutsche Bürgertugend und -treue verherrlicht wird. Und bei alledem, wieviel System liegt auch hier! Zuviel System. Daß die Szene gekürzt wird, die z. B. vor dem Kommen Beckmessers im zweiten Akt sich bleiern auf die Sinne legt, werden wir leicht verschmerzen; weniger leicht die Striche im Orchester. Aber sie werden einst nicht ohne Nutzen sein. So, die Blasphemie wäre ausgesprochen, und wir gehen zum Tatbestand über. Dieser zeigt das Deutsche Opernhaus auf einer bedeutungsvollen Etappe seines Weges zu Wagner hin. Auf die schwachen Punkte dieser Aufführung zu weisen, ist nicht allzu schwer. Viel wichtiger aber erscheint mir diese Tat, denn sie ist es, den Zeitgenossen zu vermelden. Wer die „Meistersinger“ etwa in der letzten Sommeroper erlebt hat, konnte für die Zukunft Unheil befürchten. Dort fühlte man bereits jenen einst von Wagner verfluchten Theaterschlendrian sich frech des kostbarsten Erbes bemächtigen. Die Charlottenburger Bühne aber überzeugt, soweit es in ihren Kräften steht, von der Grundlosigkeit solcher Befürchtungen. Was in dieser Aufführung schwach war, hatte nicht der Schlendrian verschuldet, sondern es fehlte nur noch das rechte Gleichgewicht: ein Manko, das in absehbarer Zeit zu beseitigen ist. Allerdings: die chronischen Leiden, die der Raum mit sich bringt, werden nicht schwinden. Immer wird man darüber Klagen hören, daß streckenweis der Kontakt mit den Hörern ausbleibt. Dem Orchester wird immer die Rolle eines Trösters zufallen. Wurde es ihr diesmal gerecht? Kapellmeister Krasselt wird möglicherweise jetzt schon die souveräne Herrschaft über den Klangkörper gewonnen haben, die an jenem ersten Abend zuweilen aussetzte; wird den Stimmen nicht mehr den Krieg erklären, wie er's zu Anfang tat. Daß er seine Aufgabe begreift und in sie hineinwächst, ist nicht zu bezweifeln. Man blickt auf die Bühne und sieht als Walther Stolzing Heinrich Knote, den Stimmriesen, der den Kampf mit der Akustik erfolgreich aufnimmt.

Ich finde seltsame Veränderungen an ihm. Einst war er der deutsche Tenor, dessen Stimme am freiesten saß. Freisitzende Tenorstimmen sind nach meinen Erfahrungen fast immer die poesielosesten (Ausnahme: Caruso). Aber Knotes Stimme, die gleichfalls kein Instrument der Poesie war, hatte eine ganz persönliche Färbung, die sie von anderen unverkennbar abhob. Die hat sie heute verloren. Auch dieser Tenor macht nun starke Anleihen in umliegenden, klangtrübenden Partien. Aber strahlend ist er geblieben. Sein Walther Stolzing ist mehr Kraftmensch als deutscher, dichtender Jüngling, und doch hat er selbstverständlich das Wagnersche Riesenmaß, das manchem anderen fehlte, z. B. dem Hans Sachs Werner Engels. Aber auch hier sehe ich Reparaturmöglichkeiten. Denn Herr Engel behandelt seinen Bariton mit so viel Noblesse, daß man dem Klang seines Organs zuzeiten mit besonderer Freude lauscht. Sein Selbstbewußtsein ist der Stärkung bedürftig, es ist wahr. Er tritt oft allzu bescheiden zurück, wo wir ihn im Vordergrund sehen möchten. (Ja, es gab Zuschauer, die ihn als eine Art Titulrel oft ganz vermißten, weil die Schusterwerkstatt zu sehr im Hintergrund lag.) Aber wie schön und eindrucksvoll sprach er den Schluß! Und seine deutsche Biederkeit ist über allen Zweifel erhaben. Kurz: von ihm erwarte ich noch einen vollwertigen Hans Sachs. Dagegen scheint mir Lulu Kaessers Eva gänzlich irreparabel. Diesem deutschen Bürgermädchen, dessen Gesang schon fragwürdig ist, fehlt die Seele. Sie hätte zur Not auch den Beckmesser heiraten können. Halt, Beckmesser! Eduard Kandi hatte ihn zum harmlosesten aller Geschöpfe gedemütigt. Dieser Mann mit dem welt-schmerzlichen Ausdruck warb um unser Mitleid, und Wagners stelzbeiniger Witz fiel ins Wasser. Und David! Wir sind durch Lieban so verwöhnt, daß wir die humorlose Art des Herrn Werner, der ihn auch gesanglich diskreditierte, nicht recht vertragen können. Doch nun bin ich stark ins Tadeln gekommen, und so sei hinzugefügt, daß der Pogner des Herrn Lehmann und die Magdalene Luise Marcks zu ernsthaften Einwänden keinen Grund gaben. Wie mir scheint, sind einige Umbesetzungen nötig, um das Niveau noch zu heben. Auch die Inszenierung, die erst in der Festwiese die von dieser Bühne selbst bezeichnete Höhe erreicht, wäre verbesserungsbedürftig; die störende Treppe im zweiten Akt ist zu beseitigen. Die Regie will manchmal zu deutlich sein, wußte aber den Knäuel der Prügel-szene ausgezeichnet zu beherrschen. Im ganzen also: Bravo, Deutsches Opernhaus! — Das Königliche scheint auf seinen „Parsifal“-Lor-beeren auszuruhen. Als man jüngst zur angeblich neueinstudierten „Romeo und Julia“ von Gounod erschien, fühlte man sich fehl am Ort. Es hieß: ihr habt zuviel erwartet; macht euch keine Gedanken darüber. Von Neueinstudierung ist nicht die Rede. Wir haben's nur der Artöt wegen getan. Aber die Artöt wurde krank. Und Frä. Alfermann — sprechen wir nicht davon. Auch Jadlowker ist kein Romeo. Diese Oper aber, eine modrige Antiquität, kann nur durch Stil und Glanz zum Scheinwert werden. Stil und Glanz fehlten. Vorsinnlichkeit herrschte.

Hab ich doch nie dieses Haus so applauslos gesehen. Vergessen — wenn Besseres kommt.

Adolf Weißmann

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater kracht in allen Fugen, eine Reform an Haupt und Gliedern wird gründlich durchgeführt. Der Direktor Dr. Hans Waag übernimmt die Leitung des Stadttheaters in Metz, ihn ersetzt Hofrat Richard Franz, ehemals Heldendarsteller am Hoftheater zu Dresden, gegenwärtig in Mainz; dem Dramaturgen und Regisseur Heller-Halberg folgt Julius Cserwinka, Regisseur am Residenztheater in Hannover. Von den 68 Bewerbern, die Hofkapellmeister Richard Hagels Erbe anzutreten gewillt sind, dirigierte Dr. Franz Stiedry „Tristan und Isolde“, Dr. Felix Schreiber „Die Meistersinger“; Karl Pohlig folgte in den nächsten Tagen mit „Fidelio“. Als Soubrette wurde nach erfolgreichem Gastspiel Frida Weber, als Koloratursängerin Elsa Hartmann verpflichtet. Die übrigen einschneidenden Veränderungen habe ich schon gemeldet. Von auswärtigen Kräften halfen Margarete Elb und Jacques Decker in liebenswürdiger Weise aus. „Der Rosenkavalier“ mit Albine Nagel als Hauptzugkraft ersetzte nach längerer Pause wieder und erntete viel Beifall.

Ernst Stier

BRESLAU: Giacomo Puccini's „Mädchen aus dem goldenen Westen“ ist bei uns eingetroffen. Daß der hochgeborene Lyriker Puccini eine merkwürdige Vorliebe für gruselige, sensationell zugespitzte Bühnenvorgänge hegt, hat er der Mitwelt schon in der „Tosca“ kundgetan. Diese erscheint jedoch als eine sanfte, vornehme Dame gemessen an ihrer wildwestlichen Schwester, die einen Tenor singenden Straßenräuber liebt, mit seinem Baritonrivalen um des Blutenden Leben Poker spielt und endlich den bereits mit dem Strick gezierten Herzallerliebsten vom Galgen errettet. Der abstoßende Eindruck der blutrünstigen Geschichte wird noch erhöht durch ihre dreist auf die Tränendrüsen spekulierende verlogene Sentimentalität. Puccini's Musik zu diesem geist- und geschmacklosen Vorwurf ist ihm an künstlerischer Haltung weit überlegen, läßt aber den Niedergang der einst so stolzen melodischen Kraft des Italieners nur allzu deutlich erkennen. In der ausgezeichneten, von einem Landsmann Puccini's, Giuseppe Rio, schwungvoll dirigierten Aufführung machte sich eine neue Erscheinung im Ensemble unserer Oper, Annie Kopp, als Vertreterin der Titelrolle überaus vorteilhaft bemerkbar. Die noch sehr junge Dame verfügt über eine erstaunliche Bühnensicherheit als Sängerin wie als Darstellerin und bedient sich mit feinstem Geschmack ihrer gut gebildeten, umfangreichen Mezzosopranstimme. Ihre trefflichen Partner waren Paul Hochheim (Straßenräuber) und Hugo Gruder-Guntram (Sheriff). Trotz der abgerundeten, auch szenisch sehr effektvollen Wiedergabe der Novität wollte sich das Publikum für die grellen Liebesabenteuer des „Mädchens aus dem goldenen Westen“ nicht recht begeistern.

Erich Freund

DORTMUND: Unsere Oper hatte in der letzten Zeit verschiedene Gastspiele und Neueinstudierungen, deren Ergebnis zufriedenstellend war und ihre Leistungen, trotz vielfacher Angriffe, die jedoch nicht durchdrangen, in aufsteigender

Linie zeigt. Marguerite Sylva sang zweimal die Carmen mit großem Erfolg und Geschick. In den „Meistersingern“ gastierte Fritz Feinhals als Hans Sachs und fügte sich mit seinem wohlgeschulten, weichen Bariton von nur etwas zu gleichmäßiger Tonfärbung und mitnoblem Spiel dem Ensemble ein, aus dem Priska Aich, die nun nach Leipzig engagiert ist, als Evchen in sehr apter jugendlicher Auffassung mit musikalischer Höhenlinie hervorragte. Auch in der tüchtigen Aufführung der „Bohème“ Puccini's hatte die Künstlerin als Mimi in künstlerisch durchdachter Interpretation, neben den Herren Schwerdt, Langefeld und Maly-Motta sowie Frl. Sandow, wohlverdienten Erfolg, während in dem gleichfalls neu einstudierten „Tiefland“ das Ehepaar Wildbrunn durch treffliche Leistungen dem äußerlich effektvollen Musikdrama zum Siege verhalf. Als Dirigenten setzten die Herren Wolfram und Landecker ihr bestes Können ein.

Theo Schäfer

DRESDEN: Die Pantomime „Das lockende Licht“ von Felix Salten, Musik von Wladimir Metzl, erlebte im Königlichen Opernhause ihre Uraufführung, erzielte aber nur einen mäßigen äußeren Erfolg, der auch bereits bei den nächsten Vorstellungen der Interesselosigkeit wich. Das ist begreiflich genug, denn der Verfasser des Textbuchs hat es sich sehr leicht gemacht. Alle seelischen Werte fehlen der kümmerlichen Handlung, die an und für sich schon an das Kino erinnert und durch den Aufputz mit allerlei Äußerlichkeiten nicht lebens echter gemacht wird. Ein trunksüchtiger Leiermann, seine Tochter, die an den unmöglichsten Stellen tanzt, von einem Impresario entdeckt und zu einer berühmten Tänzerin gemacht wird; die ihren schlichten Jugendgeliebten dann kalt verleugnet, aber schließlich, nachdem das lockende Licht des Ruhmes und Erfolges sich als Irrlicht erwiesen hat, bettelarm von dem gealterten einstigen Geliebten aufgenommen wird — das ist die ganze Geschichte, die überdies noch sehr an das Volksstück „Von Stufe zu Stufe“ erinnert. Aber es gibt mancherlei Nebendinge prächtiger Art zu sehen: einen Festsaal, in dem richtiger Tango getanzt und ein griechisches mythologisches Stück aufgeführt wird, einen Park mit Radfahrern, Kutschen, Reitern, einer Wachparade, ein Biedermeier-Biergarten mit Abendstimmung und Mondschein — — Herz was willst du mehr? So fragt der Verfasser, aber das Herz des Zuschauers will doch mehr, nämlich anstatt all der verlogenen Rührseligkeit und raffinierten Aufmachung ein wenig echte Empfindung, mindestens einen Hauch dramatischer Kunst. Und in diesem Punkte versagt Salten so vollständig, daß seine Arbeit z. B. mit der Schnitzlerschen Pantomime „Der Schleier der Pierrette“ auch nicht den leisesten Vergleich aushält. Zu einer solchen zusammengeflackten, jeder seelischen Wahrheit, jedes dramatischen Zuges entbehrenden Handlung kann selbst ein Genie keine meisterliche Musik schaffen. Und Wladimir Metzl ist wahrlich kein Genie. Aber doch ein schätzenswertes Talent, das hübsche Melodien gut zu instrumentieren weiß und an einigen Stellen sogar den Versuch zu dramatischer Steigerung macht. Hermann Kutzschbach holte mit der Königlichen Kapelle aus der

Partitur das Mögliche heraus, Balletmeister Jan Trojanowski hatte in Tänzen und Ausstattung für glänzende Inszenierung gesorgt, und in den Hauptpartien zeichneten sich Frida Hess, Josef Pauli und Waldemar Staegemann aus. Vorher ging d'Albert's köstliches musikalisches Lustspiel „Die Abreise“ neueinstudiert in Szene und erwies sich noch so frisch in den musikalischen Farben und lebenskräftig in Handlung und Milieu wie am ersten Tag. Minnie Nast, Waldemar Staegemann und Hans Rüdiger waren die Träger des Erfolgs, an dem natürlich auch Kutzschbach als Dirigent einen starken Anteil hatte. Die Faschingszeit brachte uns Rossini's „Barbier von Sevilla“, dieses leuchtende Juwel heiterer Musik, in ganz neuer Fassung. Liesel v. Schuch war als Rosine reizend liebenswürdig und zeigte wieder ihre tadellose stimmliche Schulung; alle Läufe und Koloraturen perlten, nur die Stimme selbst ließ wieder die innere Wärme, die Leuchtkraft vermissen und vermochte in den Ensembles nicht durchzudringen, obwohl Vater Schuch mit der Königlichen Kapelle wahre Wunder der feinsten Nüancierung vollbrachte. Als Figaro war Waldemar Staegemann so vortrefflich, daß man ihn schon jetzt neben die besten Vertreter dieser Partie stellen darf; wie er seine an sich nicht große Baritonstimme zu behandeln und auszunutzen versteht, ist geradezu erstaunlich. Ludwig Ermold, Fritz Soot und Georg Zottmayr trugen noch zu dem vollen Gelingen der Neueinstudierung bei.

F. A. Geißler

GRAZ: Roseggers „Litumlei“, über dessen Uraufführung gesondert berichtet wurde, hat beim Publikum keinen nachhaltigen Erfolg errungen. Nach der zweiten Aufführung verschwand das Werk vom Spielplan. Sonst ist über die Oper wenig und noch weniger Gutes zu berichten. Eine „Lohengrin“-Aufführung sei nur deshalb als Kuriosum erwähnt, weil der lyrische Tenor Harry Schürmaan, der die Titelpartie sang, nicht einmal textlich seine Aufgabe beherrschte. „Die lustigen Weiber von Windsor“ in einer Neueinstudierung gefielen dank der komischen Falstaff-Figur Josef von Manovardas. In der „Bohème“ debütierte ein blutjunger Anfänger Richard Kubla als Rudolf mit soviel schauspielerischem Geschick und so schön kultivierter, mühelos das C erreichender Stimme, daß wir annehmen können, die Tenorfrage sei nun endlich günstig gelöst. In Aufführungen von „Hoffmanns Erzählungen“ und „Rigoletto“ hat der neuverpflichtete lyrische Bariton Adolf Fuchs schöne Erfolge errungen. „Die Walküre“ brachte ein Probegastspiel des Heldenentors Karl Waldburg, der als Siegmund sehr gut abschnitt, und der Altistin Leonore Sengern als Brünnhilde(!). In die Leitung der aufgezählten Opern teilten sich die Regisseure Julius Grevenberg und Karl Koß und die Kapellmeister Ludwig Seitz und Georg Markowitz.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Nun hat auch Halle seinen „Parsifal“. Es war ein Ereignis. Geheimrat Richards hatte für drei der wichtigsten Rollen berühmte Kräfte gewonnen. In den Erstaufführungen rangen Walter Kirchhoff (Parsifal), Walter Soomer (Amfortas) und Martha Leffler-Burckard (Kundry) um den Preis

denen sich unser ausgezeichnete Baßbariton Franz Schwarz gleichwertig als Gurnemanz anschloß. Aber auch Erik van Horst übertraf sich selbst und blieb seinem Klingsor kaum etwas schuldig. Da sich in den einzelnen Aufführungen verschiedene Vertreter ablösten — den „Parsifal“ sangen noch Hansen (Charlottenburg) und Hutt (Frankfurt a. M.), den Amfortas Bronsgeest (Berlin) —, so hätte man Gelegenheit gehabt, Vergleiche anzustellen, wenn es bei dem großen Andrang möglich gewesen wäre, sich für jede Aufführung einen Platz zu sichern. Das Haus war stets am Tage des Kartenverkaufes sofort ausverkauft, und die Zuhörer kamen trotz der sehr erhöhten Preise (bis 25 Mk.) auf ihre Kosten. Von den Chören zeichnete sich besonders hervorragend der hiesige Stadtsingechor (Dirigent Karl Klanert) aus, aber auch die Blumenmädchen entzückten durch angenehme Stimmen. Ferner wirkten in den verschiedenen Chören noch Damen und Herren aus Bürgerkreisen mit und verhalfen den musikalischen Bildern zu größerer Abrundung. Recht gut hielt sich unser etwas verstärktes Orchester unter der alles in seinen Bann zwingenden Leitung von H. H. Wetzler. In die Regieführung hatte sich Geh. Hofrat Richards mit seinem Opernregisseur Theo Raven geteilt. Die Bühnenbilder waren von überwältigender Schönheit, vor allem die Blumenau im dritten Aufzug. — Wenige Tage vor dem „Parsifal“ brachte unsere Oper noch die „Meistersinger“ höchst anerkennenswert heraus, wobei Kammersänger Schwarz mit seinem Hans Sachs im Mittelpunkt des Interesses stand. — Eine „Lohengrin“-Aufführung mit Hutt (Frankfurt) in der Titelrolle legte wieder eine alte Wunde am Theaterkörper bloß, die Minderwertigkeit des Chores im Verhältnis zu unseren Solokräften. Nur wenn die Kritik sich in der Rolle des alten Cato gefällt und beständig ihr „Ceterum censeo“ vorbringt, dürfte allmählich eine Besserung eintreten.

Martin Frey

HAMBURG: Sehr zur Unzeit, in der „Parsifal“-Hochkonjunktur, während der Vorbereitungen zu zwei großen Premieren (Amélie Nikischs „Daniel in der Löwengrube“ und Schrekers „Ferner Klang“) und mitten in einem Wagner-Zyklus wurde der erste Kapellmeister unseres Stadttheaters, Selmar Meyrowitz, von einem Unfall betroffen, der, an sich vielleicht wenig belangvoll, ihn doch auf einige Wochen seinem Dienst entzieht. Da die beiden ihm auf dem Papier koordinierten jungen Dirigenten den „Mut zur Courage“ nicht aufbringen konnten, wurde zur Leitung einer „Parsifal“-Aufführung und des „Tristan“ Dr. Besl von Berlin berufen. Sehr günstig konnte dabei der Berliner Gast nicht eben abschneiden; Dr. Besl ist sicher ein solider Musiker und ein tüchtiger Dirigierbeamter, aber die Gabe, ein Orchester suggestiv zu beeinflussen und mitzureißen, ist ihm versagt. So ging es namentlich im „Tristan“, den er mit überlangsamem Zeitmaß interpretierte, recht nüchtern und hausbacken zu, und weder zwischen dem Dirigenten und der Szene einerseits noch dem Dirigenten und den Zuhörern andererseits wollte sich Fühlung einstellen. Da ist Generalmusikdirektor Franz Mikorey aus Dessau, den man zur Leitung des „Parsifal“ gewonnen hatte und

der ohne jede Probe am „Walküren“-Abend zum ersten Male ans Pult trat, doch aus ganz anderem künstlerischen Holz geschnitzt. Mit zündendem Temperament faßte er die Sache da an, wo Wagners Sache immer angefaßt werden muß: beim Drama selbst. Und unterstützt von einer überlegenen Dirigiertechnik sowie von einer intimen Kenntnis aller charakteristischen Merkmale des Wagnerschen Stiles schuf er gleich an diesem ersten Abend hohe positive Werte. Als einer der begabtesten unter den Operndirigenten des jüngeren Nachwuchses, als einer derjenigen, in denen die große Münchener Tradition Levis lebendig wirkt, hat Mikorey sich bei dieser Gelegenheit zu erkennen gegeben. Als sehr interessanter Tenorgast kehrte zu einem einmaligen Gastspiel als Tannhäuser Ejnar Forchhammer vom Wiesbadener Hoftheater bei uns ein, der als Darsteller von hohem Rang uns schnell vergessen machen konnte, daß seine stimmlichen Mittel sich leider bereits etwas in der Dekadenz befinden. — In der Neuen Oper hat man als Novität „Stella Maris“ von Kaiser gegeben, ohne freilich mit diesem etwas subalternen Werke dem Spielplan eine irgendwie schätzbare Bereicherung zuzuführen. Als Gäste von Rang hatte man zunächst Frau Charles Cahier zu begrüßen, die zweimal mit einer faszinierenden, aus echtem dramatischen Leben geborenen Ortrud tiefste Eindrücke machte, und Fritz Feinhals, der ein künstlerisch erfolgreiches Gastspiel als Telramund begann. Außerdem sah man als Gäste von mehr lokalem Interesse den jungen Herrn Lißmann, der in der „Entführung“ ein hübsches Spieltalent bekundete, und Helene Offenberg, die als Ortrud den Beweis erbringen konnte, daß der allmähliche Übergang ins hochdramatische Fach sehr wohl im Reiche ihrer stimmlichen und darstellerischen Möglichkeiten liegt.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper sind die Vorbereitungen zum „Parsifal“, der in der Charwoche zur Aufführung gelangen soll, in vollstem Gange. Daneben fand sich die Zeit, Anfang Februar Wendlands komische Oper „Das vergessene Ich“ in wohl vorbereiteter Weise und guter Besetzung zum erstenmal hier aufzuführen. Die zweite, vom Komponisten selbst geleitete Aufführung fand eine noch bedeutend günstigere Aufnahme als die eigentliche Premiere. Augenblicklich steht die Oper im Zeichen des russischen Ballets von der Kaiserlichen Oper in Petersburg, das hier in diesen Tagen ein längeres Gastspiel absolviert.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Neben „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach brachte die Hofbühne an Neueinstudierungen Mozarts „Don Juan“, der sich im musikalischen Teil unter F. Cortolezis' künstlerisch-vornehmer Leitung zu bedeutender Höhe erhob, und Cornelius' „Barbier von Bagdad“, der ebenfalls sehr erfolgreich in Szene ging. Zahlreiche Gäste mußten wieder zur Ermöglichung der Opernvorstellungen beigezogen werden. Für erkrankte hiesige Mitglieder gastierten als Senta Frl. Gerstorfer, gesanglich nicht ohne Erfolg, Grete Finger als Pamina, deren schöner Gesang nur durch eine gewisse Schärfe in der Höhe beeinträchtigt wird. Stürme der Begeiste-

rung erweckte der Kammersänger Forsell als gesanglich und darstellerisch gleich vollendeter „Don Juan“.

Franz Zureich

KOPENHAGEN: Nach langen Vorbereitungen fand endlich hier die erste Aufführung des freigeordneten Musikdramas „Tristan und Isolde“ statt. Der musikalische Leiter war der neu ernannte Kapellmeister der Königlichen Oper Georg Höeberg; die Titelrollen sangen Peter Cornelius und Frau J. Brün, sonst wirkten Frl. Krarup-Hansen (Brangäne), sowie die Herren Nissen (Marke) und A. Höeberg (Kurvenal) mit. Es war eine gewissenhaft durchgearbeitete Aufführung, in der alle Leistungen verdienten Beifall fanden. Die volle Leidenschaft und Überschwenglichkeit, der große Feuergeist der Partitur wurden aber weder von den Sängern noch vom Orchester ganz ausgelöst und die hochgespannten Erwartungen des Publikums kaum vollständig befriedigt. Doch scheint die verdienstvolle Aufführung ein Erfolg zu werden. — Schwungvoll leitete Ernst v. Dohnányi an zwei Abenden seine Pantomime „Pierrettes Schleier“ und erntete großen, fast erstaunlichen Beifall beim Publikum, das seine Vorführung der sprühenden, anschaulich gestalteten Musik beinahe als eine Neugestaltung derselben fühlte. Auf der Bühne war Elsa Galafrès (als Gast) eine sehr sympathische Pierrette, die mimisch alles bis in die kleinsten Details vollendet darstellte.

William Behrend

MAINZ: Noch immer nehmen die „Parsifal“-Aufführungen durch ihre andachtsvolle Weihestimmung das Hauptinteresse der Theaterbesucher in Anspruch. Indessen ist unser Opernpersonal inzwischen nicht müßig geblieben und hat dafür gesorgt, daß im Spielplan kein merklicher Stillstand eingetreten ist. So haben wir über eine durchaus gelungene Wiedergabe der Offenbachschen phantastischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“ zu berichten, in der die drei Frauengestalten unsere stimmbegabte Koloratursängerin Helen Allyn außerordentlich wirksam verkörperte, wie über eine Aufführung von Puccini's „Bohème“, die unter Adolf Strauß' sorgsam vorbereiteter Einstudierung einen ausgezeichneten Eindruck hinterließ. Die neue Operette „Polenblut“ von Oskar Nedbal ist eine ebenso erfreuliche wie gediegene musikalische Arbeit, deren reizvolle graziöse Themen und zotenfreie Handlung eine rühmliche Ausnahme unter den sogenannten Schlagern der letzten Zeit machen.

Leopold Reichert

MÜNCHEN: Seit Hermann Levis Zeiten führt man in unserer Hofoper zum Fasching die „Fledermaus“ auf. Bruno Walter hat an dieser Tradition nichts geändert und die Operette mit der Gründlichkeit und Feinheit ausgearbeitet, die diesem klassischen Werke gebührt. Ein prickelndes Rubato durchzog die ganze Interpretation, nicht jenes aufdringliche Drücken, Hetzen und Zerren, das dem natürlichen Gang des Tempos bald in die Zügel fällt, bald ihn gewaltsam aufpeitscht, sondern jenes echt künstlerische Rubato, das nur den Forderungen des Melos gehorcht. Diese Wiener Tanzweisen, die bald in dem Wiegen ihres Melos ausruhen, bald zaudernd und spähend einen entscheidenden Übergang betreten, um dann mit wachsendem

Enthusiasmus vorwärts zu stürmen, gehören zu den schwierigsten Vortragsproblemen. Sie stellen den Dirigenten nur auf sein elementares musikalisches, ja musikantisches Empfinden, und alles Erlernte, nicht unmittelbar Gefühle wirkt hier lächerlich. Bruno Walter hat seine Aufgabe mit einer fast improvisatorisch anmutenden Leichtigkeit und Grazie gelöst. Besonders sei ihm dafür gedankt, daß er dem prachtvollen Ensemble „Brüderlein und Schwesterlein“ durch sehr mäßige Temponahme den schwärmerischen Zug wieder gegeben hat, ohne den es trivial und gemein (und überdies auch undeutlich) wird. Das Bühnenensemble sang und spielte mit jener Freudigkeit, die alle guten künstlerischen Gaben mobil macht. Raoul Walters Eisenstein ist eine alte, bekannte Glanzleistung dieses Künstlers, und Basils Gefängnisdirektor läßt durch natürlichen Humor den etwas störenden norddeutschen Tonfall ganz vergessen. Neu waren Marie Ivogün als Adele (der Bosetti künstlerisch ebenbürtig), Louise Willer als Orlofsky (seit Jahren die beste Vertreterin dieser Rolle) und Irene von Fladung als Rosalinde (gesanglich hervorragend, darstellerisch zu wenig Gesellschaftsdame). Unerfreulich anzusehen war wieder die Ballgesellschaft des Prinzen. Man sollte den Chor für diesen einen Fall durch Mitglieder der Gesellschaft ersetzen, die sich im Frack usw. ohne unfreiwilligen Humor bewegen können.

Alexander Berrschke

NEW YORK: Vier Novitäten in vier Sprachen hat uns die erste Hälfte der Saison gebracht. Zuerst kam der „Rosenkavalier“ unter Alfred Hertz mit guter Besetzung (Hempel, Ober, Goritz, Weil). Die erste Aufführung außer Abonnement, zu doppelten Preisen; viele Hervorrufe; Kritik zumeist absprechend, besonders den Text verdammend. Bei der zweiten, dritten und vierten Aufführung zu gewöhnlichen Preisen, war das Haus nicht voll, jetzt aber zieht die Oper besser und mag es auf neun bis zehn Wiederholungen bringen. — Die zweite Novität war eine Oper von Italo Montemezzi: „L'Amore dei tre Re“, deren Erfolg in der Mailänder Scala ihre hiesige Aufführung veranlaßte. Der blinde König Archibaldo erdrosselt Fiora (die seinen Sohn geheiratet hat), weil er sie bei einer Liebschaft ertappt. Dann vergiftet er ihre Lippen; der Liebhaber küßt diese und stirbt; ebenso ihr Gemahl. Der Aufbau der Handlung ist dramatisch wirkungsvoll. Auch die Musik zeugt von echter Begabung für das Opernhafte im besseren Sinne. Nur die Melodie stellt leider zur rechten Zeit sich selten ein. Andererseits muß man Montemezzi loben, daß er sich der billig-seichten, modernen Dissonanzenschwelgerei enthält. Das Beste an dem Werk ist, daß es der jungen spanischen Sängerin Lucrezia Bori Gelegenheit gegeben hat, den Künstlerinnen ersten Ranges an die Seite zu treten. In Erscheinung, Gesang und Spiel erinnert sie auffallend an Geraldine Farrar. Das Bekenntnis ihrer Schuld ist der Glanzpunkt des Werkes, das unter der genialen Leitung Toscanini's aufgeführt wurde. — Dritte Novität: „Madeleine“, Einakter von Victor Herbert, das einzige in dieser Saison in englischer Sprache gesungene Werk. Herbert, der, obgleich in Irland geboren und in Stuttgart erzogen, seit 1886 in Amerika lebt und hier ein

neues Genre von Operetten (darunter Meisterwerke ihrer Art, wie „The Idol's Eye“, „The Wizard of the Nile“, „Babes in Toyland“, „The Madcap Duchess“) geschaffen, hat sich schon vor Jahren als tüchtiger Orchesterkomponist erwiesen und seine Oper „Natoma“ hat es schon auf mehr als dreißig Aufführungen gebracht. Sie verdient es in Deutschland aufgeführt zu werden, denn sie hat musikalischen Wert und reproduziert kalifornisches Lokalkolorit viel lebendiger als es die „Fanciulla“ von Puccini tut. „Madeleine“ ist leichter geschürzt, jedoch nicht operettenhaft wie man hätte erwarten können. Im Gegenteil hat der Komponist darin die einfache Melodie mehr als nötig vermieden (er kann sehr hübsche Melodien schreiben!) und sich zu viel dem Konversationsstil, der in „Falstaff“ und „Le Donne Curiose“ eine zu große Rolle spielt, genähert. Doch hat die Oper, die kaum eine Stunde spielt, gut gefallen. Madeleine ist eine sehr verwöhnte Sängerin, deren Liebhaber einer nach dem anderen ihre Einladung zum Neujahrsdiner abschlagen, weil sie bei Mutter speisen müssen. Schließlich speist sie allein, gegenüber dem Porträt ihrer Mutter. — Vierte Novität: „Don Quichotte“ von Massenet; sie wurde hier von der Philadelphia-Chicago Opera Company unter Campanini aufgeführt, mit Mary Garden als Dulcinea und mit Vanni Marcoux, der die Titelrolle schon in Paris 150 mal gesungen hatte. Als Massenet diese Oper schrieb, war er zu alt, um neue Melodien zu erfinden. Es sind hübsche Einzelheiten darin, aber als Ganzes hat die Oper nicht erwärmt. Mit Massenet's Meisterwerk, dem „Jongleur de Notre Dame“ kann sie sich nicht messen; auch nicht mit „Manon“, „Werther“ oder „Hérodiade“. — Sonst ist alles beim alten hier. Caruso erscheint, außer „Aïda“ und „Manon“, selten in einem Meisterwerke. Geraldine Farrar war einige Wochen lang krank, weshalb sie wahrscheinlich wieder nicht als Carmen auftreten wird. Neben den „Königskindern“ (ihrer reizendsten Rolle) und „Manon“, erscheint sie hauptsächlich in Puccini'schen Opern. Wagner spielt, wie immer, die wichtigste Rolle im Repertoire. Bekanntlich ist „Parsifal“ bei uns keine Novität. Henry T. Finck

PARIS: Von Zeit zu Zeit braucht die Große Oper ein neues Ballet, um die unverwüstliche „Coppelia“ von Delibes zeitweise abzulösen. Die neueste Arbeit dieser Art, die zweiaktige „Philotis“ von Philippe Gaubert, darf zu den Besseren ihrer Gattung gezählt werden. Gaubert ist vor allem als Flötenspieler vorteilhaft bekannt, hat aber auch als Komponist im Jahre 1905 einen zweiten Rompreis erworben und sich seither als Liederkomponist hervorgetan. Sein Librettist, der Musikgelehrte Gabriel Bernard, hatte sich die Aufgabe gestellt, dem Geiste und der Kunst des griechischen Altertums in der Form des modernen Ballets möglichst nahe zu kommen, und der Komponist hat es verstanden, auf diese Intention einzugehen. Philotis ist eine vom Glück verwöhnte Tänzerin des alten Korinths, die sich in einen idealen Straßenmusiker verliebt, deswegen zum Orakel der Pythia nach Delphi pilgert, dort aber erfahren muß, daß die strenge Gottheit ihre Neigung durchaus nicht begünstigt. Der Musiker selbst eine treue

Freundin und Begleiterin, die er mit Unrecht verlassen würde, und Philotis erfüllt eine heilige Pflicht, indem sie fortfährt, das Volk von Korinth durch ihre Kunst zu entzücken. Gaubert hat sich die Mühe gemacht, in seiner Musik die altgriechischen Tonleitern zu verwenden, aber das kommt kaum zur Geltung, da er in seiner Harmonik den neuesten Verschrobenheiten der französischen Schule folgt. Viel besser hätte er daran getan, mit seinen modernen Mitteln einen charakteristischen Unterschied zwischen der Musik im Hause der gefeierten Tänzerin und derjenigen der Tempelszene in Delphi zu schaffen. Wir bleiben in den zwei Akten zu sehr im gleichen Geleise. An der Spitze der Darsteller zeichneten sich die erste Tänzerin Zambelli und der Tänzer Aveline besonders aus. — Es ist gegen alle Überlieferung, daß eine Fee tragisch endet. Insofern kann die Neuheit der Komischen Oper „La Marchande d'Allumettes“ von Tiarko Richepin, dem Sohne des berühmten Dichters, deren Text Frau Edmond Rostand und ihr Sohn Maurice verfaßt haben, als eine kühne Neuerung betrachtet werden. Wenn man aber näher zusieht, so ist diese Kühnheit nur auf unbewußte Ungeschicklichkeit zurückzuführen, denn alle einzelnen Elemente des Werkes in Dichtung und Musik sind alt und veraltet. Das Epigontum in der Kunst hat sich noch selten so breit gemacht, wie in diesem Werk, das die Namen zweier berühmter Dichter trägt, die ihm offenbar ganz ferngeblieben sind. Das Andersen'sche Märchen von dem armen Mädchen, das durch das Anzünden seiner unverkauften Streichhölzchen angenehme Traum-bilder hervorzaubert, wird in den drei Akten der Oper mehr verwischt als weitergesponnen. Die unglückliche Daisy, die aus Dänemark an die schottische Küste versetzt worden ist, schläft in der Weihnachtsnacht auf offenem Platze ein, weil sie mit ihrer unverkauften Ware nicht nach Hause zu gehen wagt, und weil ihr zwei Strolche das wenige Geld entrissen haben, das ihr ein mitleidiger Leiermann geschenkt hat. Im Traum bildet sie sich ein, daß die Herzogin ihr am Marktplatz liegendes Schloß verläßt, um sie als Braut ihres Sohnes hineinzuführen. Der zweite Akt spielt in dem phantastisch aufgeputzten herzoglichen Palast, wo der junge Herzog poionst von jungen Mädchen umringt wird, die poetisch und musikalisch eine verdächtige Ähnlichkeit mit den Blumenmädchen Parsifals erhalten haben, und dann mit einer glühenden Liebes-erklärung Daisy an sich fesselt. Diese weiß, daß mit jedem Kuß eines ihrer Lebenslichter erlischt, die auf einem großen Weihnachtsbaum angebracht sind, aber verzichtet lieber auf ihr Leben, als auf ihre Liebe. Im dritten Akt erwacht sie daher auf dem tiefverschneiten Platz, und weder die rührende Anhänglichkeit des Leiermannes und seines Hundes noch die Fürsorge des jungen Herzogs, der zufällig vorbeikommt und sie nicht wiedererkennt, können sie im Leben zurückhalten. Ein tieferes Interesse erregte eigentlich nur die Partie des Leiermannes, die der Bariton Périer mit tiefstem Gefühle vortrug. Julia Guiraudon, die, seit sie den bekannten Librettisten Henri Cain geheiratet hat, d. h. seit dreizehn Jahren, die Bühne nicht mehr betreten hatte, überraschte in der Titel-

partie durch die vollkommene Erhaltung ihres kristallhellen Soprans. Leider hat ihre besondere Kunst, die hohen Noten mit größter Zartheit zu ergreifen und festzuhalten, den unerfahrenen jungen Tonsetzer verleitet, in jeder Phrase eine solche hohe Note anzubringen, und das ermüdet auf die Dauer die Zuhörer noch mehr als die Sängerin. Felix Vogt

PRAG: Im Neuen Theater wickelt sich jetzt der Wagner-Zyklus ab. Bisher traten nur die eigenen Kräfte ins Vordertreffen, was aber dem künstlerischen Niveau keinen Eintrag tat. Im Gegenteil, man merkt mit Vergnügen, daß unser Ensemble gerade im Wagner-Stil sein Bestes leistet und Aufführungen ermöglicht, die für die große Wagner-Gemeinde immer Festabende sind. Ein auf drei Abende berechnetes Gastspiel von Diaghilews „Russischem Ballet“ hat gezeigt, daß auch in der alten Form der Tanz seine Wunder tut, wenn man ihn mit innerem Leben erfüllt. Sicher aber ist, daß alle modernen Tänze zusammengenommen nicht ein Tausendstel an abgestimmter Schönheit aufbringen können, die etwa in dem mit entzückender Grazie wieder-gegebenen „Carneval“ von Schumann steckt. Wer das sieht, ruft aus Überzeugung: Nieder mit dem Tango! Dr. Ernst Rychnovsky

RIGA: Ziemliche Windstille herrscht gegenwärtig im Opernleben. Tschaikowsky's „Pique Dame“ ist die einzige Neueinstudierung, die in letzter Zeit mit anerkennenswertem Gelingen herausgebracht wurde. Als Gast mit „ernsten Absichten“ erschien der Bassist Ludwig Wiedemann auf der Szene. Ein routinierter, zuverlässiger Sänger, für das in Frage kommende Fach scheinbar mit ausreichenden Mitteln versehen. Er sang den Sarastro und König Heinrich, konnte aber infolge stimmlicher Indisposition sein künstlerisches Leistungsvermögen nicht vollkräftig genug ins Treffen führen. Carl Waack

ST. PETERSBURG: Die geladene Schar von Zuhörern, die sich im Winterpalais im Theater der Kaiserlichen Eremitage versammelt hatte, um sich an dem vom Großfürsten Konstantin verfaßten Drama „Der König von Judäa“ zu erbauen, wurde auch durch Glazounow's für dieses große, ergreifende Werk geschriebene Musik durchweg gefesselt. — Im Kaiserlichen Marien-theater hat Ippolitow-Iwanoff mit seiner Oper „Ismena“ (der Verrat) nur einen Achtungserfolg errungen; dem vom Komponisten selbst dirigierten Werke wird kaum eine dauernde Wirkung zugesprochen werden können. — Unter besonders glücklichen Auspizien eröffnete der Impresario Wladimir Resnikoff die Saison der Italienischen Oper im Riesenauditorium des Volkstheaters Nicolaus II. Da für dieses Unternehmen eine Anzahl der hervorragendsten Gesangszelebritäten der Gegenwart gewonnen wurden, so konnte man an den Aufführungen große Freude haben. Das Hauptpersonal bildeten Elvira de Hidalgo, Ada Sari, Celestina Bonincenna, Erminia Rubadi, Battistini, Anceschi, Cerola, Pintucci, Palverosi, Smirnoff und Navarini. — Schaljapin's gewaltige Darstellung des Holofernes in Sserow's Oper „Judith“ im Marien-theater muß man erlebt haben. Original from Bernhard Wendel

WIEN: In der Volksoper: das von Paul Wertheimer zuerst als Komödie gedichtete und dann zur Oper umgewandelte, von Richard Batka bearbeitete, von Oskar Straus komponierte dreiaktige Wiener Singspiel „Die himmelblaue Zeit“. Eine Handlung, die man sich in ihrer Fadenscheinigkeit, in ihrer falschen, undistanzierten Perspektive und ihrer Irrelevanz nur gefallen läßt, weil sie dadurch aufgeputzt wird, daß ihren Trägern berühmte Namen — Fanny Elßler und Friedrich von Gentz, Bauernfeld, Schwind, Saphir — angehängt werden; aber Menschen, die man sich gerade dieser Namen halber nicht gefallen lassen kann, weil sie auch nicht in einem Zug mit den historischen übereinstimmen und entweder zu gleichgültigen Schablonenfiguren oder gar zu schwachsinnigen, eiteln, geist- und taktverlassenen Zerrbildern geworden sind: Gentz und Saphir am schlimmsten. Die Musik hat ein paar niedliche Wendungen, einige hübsche Einfälle, ein, zwei Stellen von parodistischem Witz; ist aber im ganzen so blaß und verschlüsselt, so zaghaft im Rhythmischen, so sirupsüß im Harmonischen, derart Oskar Straus in dritter Verdünnung, daß man es nicht begreift, wo der geistreiche Karikaturist, der er doch einmal war, der lustige orchestrale Randzeichner, der famos amüsante, satirische, musikalische Causeur geblieben ist, der in seinen Chansons und seinen ersten Operetten so viel Humor und Laune gezeigt hat und von dem man so wenig mehr spürt. Vielleicht ist man deshalb erbitterter gegen ihn als gegen manchen, dessen Qualitäten lange nicht an die seinen reichen, von dem man aber deshalb auch weniger fordert und dessen Versagen einem gleichgültiger bleibt: weil man noch immer auf Oskar Straus als auf einen der wenigen hofft, von denen man eine echte komische Oper erwarten mag. Nur daß diese Hoffnung nicht mehr lange enttäuscht werden darf. Sonst wird er plötzlich zu jenen gehören, die ungestraft „beliebt“ sein dürfen, weil sie den ernsthaft mit künstlerischen Dingen Beschäftigten nichts mehr angehen. Die von Herrn Tittel mit leichter Hand und mit temperamentvoller Delikatesse dirigierte Aufführung war viel zu wenig der Routine ferngerückt, mit der solche Altwiener Sachen (deren man allgemach überdrüssig wird) auf den Bühnen behandelt zu werden pflegen; nur Frl. Engel zeigte als Fanny Elßler wieder ihr lebhaftes Talent, und sie sang und tanzte mit charmanter Heiterkeit; die andern alle, außer Frl. Musil, die die Stubenmädchenrolle der Elßler mit Wiener Vorstadtgrazie spielte, hielten sich in mittlerer Sphäre, und Herr Markowsky versagte als Gentz vollständig. Was nicht viel verschlägt, denn trotz des freundlichen Premierenerfolgs dürfte die rabenschwarze Langleiße dieser „himmelblauen Zeit“ auf die Dauer nicht zu retten sein. Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Im 9. Nikisch-Konzert brachte das Programm nach Mendelssohns „Sommer-nachts Traum“-Ouvertüre und dem Klavierkonzerte g-moll von Saint-Saëns, dessen Solopartie Moriz Rosenthal mit sonnenklarer Technik und rhythmischer Eleganz herrlich zur Geltung brachte, als Mittelpunkt des Abends Georg Schumanns

symphonische Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ für großes Orchester und Orgel (B. Irrgang). Ein vortrefflich durchgearbeitetes Werk, in dem sich musikalische Intelligenz und Reichtum der Erfindung in schönstem Ebenmaße befinden. Durch Wechsel der Ton- und Taktarten wird eine interessante Mannigfaltigkeit erreicht, das Ganze von einer großzügig aufgebauten Fuge gekrönt, in die die Bläser mit der Orgel zum Schluß den Choral hineinsetzen. Robert Schumanns Symphonie in C, von Nikisch mit besonderer Liebe ausgefeilt, bildete das Finale des Konzertes. — Richard Strauß begann den 7. Symphonieabend der Königlichen Kapelle mit einem Concerto grosso (B) von Händel, dessen Finale merkwürdigerweise in g-moll steht. Solooboe und Sologeige werden darin wirkungsvoll dem Tutti des Orchesters gegenübergestellt. Darauf folgte Friedrich Gernsheim's Tondichtung für großes Orchester „Zu einem Drama“, die auch hier wie schon bei früheren Aufführungen mit dem Reichtum an wertvollen Themen, ihrem vornehmen Aufbau und dem klangschönen Orchestergewande einen bedeutenden Eindruck hinterließ. Als ein paar feine Leckerbissen für das Ohr stellten sich die beiden kürzeren Stücke „Symphonischer Entreakt“ aus „Messidor“ von dem Franzosen Alfred Bruneau und ein „Mohrentanz“ von dem Engländer Percy Aldridge Grainger heraus; namentlich das letztere Stück, nur für Streicher gesetzt, mit seinem Humor und eindringlichen Rhythmus machte den Hörern Freude. Beethovens Fünfte wurde zum Schluß gespielt, vom Dirigenten mit einer Eile getrieben, die dem Werke nicht gut stand. E. E. Taubert

Eine wundervolle, auch in ihrem orchestralen Teile aufs feinste ausgearbeitete Aufführung von Haydns „Schöpfung“, die von der unvergänglichen Schönheit dieses Werks den besten Beweis lieferte, veranstaltete auf Wunsch und in Gegenwart des Kaisers Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chore unter Zuziehung des Philharmonischen Orchesters; Solisten waren Hermine Bosetti, die besonders die Koloraturen mit viel Geschmack vortrug, der jugendfrische, intelligente Tenorist George Meader und Johannes Messchaert, dessen ungemeine Ausdruckskraft besonders den Rezitativen zugute kam. — Mit einem Bach-Beethoven-Abend machte Bronislaw Huberman wieder einmal Furore; sein herrlicher Ton, seine echt-musikalische Auffassung und seine nie versagende Technik stempeln ihn zu einem der hervorragendsten Geiger; das ihn begleitende Philharmonische Orchester stand unter der Leitung von Max Brode aus Königsberg, der auch Beethovens Siebente vorführte. — Einen wesentlichen Fortschritt gegen früher konnte ich bei der Geigerin Dora von Möllendorff nicht feststellen; dem Adagio aus Sindings Suite op. 10 blieb sie im Ausdruck manches schuldig, die Doppelgriffe des Finales klangen gar zu rau; immerhin hat sie eine sehr ansehnliche Technik, insbesondere eine große Bogengewandtheit. An Theodor Prusse hatte sie einen zuverlässigen Begleiter. Wilhelm Altmann

Im 6. (letzten) Hausegger-Konzert hörte man neben dem fein ausgearbeiteten „Tristan“-Vorspiel und der in der Orgelmusik unzulänglich-

keit des an diesem Abend nicht besonders glücklich disponierten Blüthner-Orchesters eine tiefere Wirkung nicht hinterlassenden Lisztschen Faust-Symphonie als Neuheit Hauseggers symphonische Dichtung „Wieland der Schmied“. Die für den Dirigenten Hausegger charakteristischen Merkmale — begeisterter Schwung, hochfliegender Idealismus und unbedingte künstlerische Lauterkeit — spiegeln sich auch in diesem Werk getreulich wieder, das eine Fülle warm empfundener Musik enthält, im einzelnen durch Zeichnung und Farbe interessiert, ohne als Ganzes freilich die Aufmerksamkeit nachhaltiger fesseln zu können. Das Pensionsfondskonzert des Blüthner-Orchesters bot als Hauptwerk Beethovens Neunte unter demselben Dirigenten. Der erste Satz war, was Großzügigkeit der Auffassung, Klarheit der Anlage, leidenschaftliches Fühlen und liebevolles Herausarbeiten auch jedes Details anbelangt, eine wahre Meisterleistung, die man nicht so bald vergessen wird. Das (im übrigen wieder einmal viel zu lang geratene) Programm dieses Abends, an dem Hausegger stürmische Ovationen dargebracht wurden, eröffnete Händels, sicherlich nicht zu seinen bedeutendsten Schöpfungen gehörendes „Dettinger Tedeum“, mit dessen Vorführung sich der Bach-Verein zu Leipzig unter seinem Dirigenten Karl Straube und der Bassist Wolfgang Rosenthal schon insofern ein Verdienst erwarben, als das Werk seit langer Zeit hier nicht mehr aufgeführt worden ist. Denselben Chor und das auch bei der Neunten mitwirkende Soloquartett (Anna Stronck-Kappel, Emmi Leisner, Matthäus Roemer, Wolfgang Rosenthal) hatte man am Abend vorher in der Hof- und Garnisonkirche gehört, wo unter Straubes temperamentvoller, grundmusikalischer Leitung Bachs h-moll Messe eine überaus eindrucksvolle Wiedergabe erfuhr. Der ausgezeichnet geschulte Chor entledigte sich seiner schwierigen Aufgabe mit bestem Gelingen. Von den Solisten seien neben den Vertretern der Alt- und der Baßpartie die Oboer Alfred Gleißberg und W. Heinze vom Gewandhaus genannt, sowie Nicolas Lambinon (Violine) und Alwin Mackenthun (Trompete) vom Blüthner-Orchester. — Einen starken Erfolg errang, wie mir berichtet wird, E. N. von Reznicek an seinem Abend mit den Philharmonikern. Das Programm enthielt lediglich Kompositionen des Konzertgebers: die Ouvertüre zu „Donna Diana“, sowie die „Vier Buß- und Betlieder“ (Marie Goetze) und das satirisch-symphonische Zeitbild „Der Sieger“, Werke, die an dieser Stelle bereits ausführlich besprochen worden sind. — Erfreuliche Fortschritte hat der Charlottenburger Lehrergesangsverein unter seinem neuen Dirigenten Emil Thilo zu verzeichnen. Seine Darbietungen genügen in rein musikalischer und technischer Hinsicht wie nach der Seite fein nuancierten Vortrags strengen Anforderungen. In Uraufführung hörte man zwei stimmungsvolle, klangschöne Chöre von Camillo Hildebrand („Wo sind die Stunden?“ und „Notturmo“) und das Scheffelsche „Normännerlied“ in einer volle Herrschaft über den Chorsatz bekundenden, durch frische Erfindung, wirksame Steigerungen und charakteristischen Ausdruck sich auszeichnenden Vertonung von Walter Dahms. Nicht unerwähnt bleibe die vortreffliche Wiedergabe

des Bruchschen g-moll Konzerts durch Julius Thornberg (mit Wilhelm Scholz am Flügel). — In ihrem 2. Liederabend trat Eva Katharina Lißmann, die jetzt zu unseren bedeutendsten Konzertsängerinnen gehört, mit Erfolg für neue Lieder von Fritz Jürgens ein, fein gearbeitete Kompositionen von überwiegend herber Grundstimmung, der künstlerische Niederschlag einer ausgeprägten Persönlichkeit. Ihren Haupttrumpfs spielte die Künstlerin indessen wieder mit den eigenartigen „Liedern und Tänzen des Todes“ von Moussorgsky aus, wahren Kabinettstücken einer aus zartem lyrischen Empfinden und derbem Realismus seltsam gemischten genialen Begabung.

Willy Renz

Flora Scherres-Friedenthal veranstaltete einen Chopin-Brahms-Abend, der wenig erfreulich verlief. Man kann sich die Dame allenfalls als Klavierlehrerin vorstellen, für eine Konzertpianistin fehlt ihr jedoch zuviel. — Einen Sonatenabend gaben Ilonka von Pathy (Klavier) und Georges Georgesco (Cello). Die Pianistin spielte recht gewandt, auch der Cellist verfügte über eine saubere Technik, so daß der starke Beifall wohlverdient war. — Ebenfalls eine tüchtige Pianistin scheint Helene Obrońska zu sein. Die drei Stücke von Jensen gelangen ihr ganz ausgezeichnet.

Max Vogel

Josef Weiß ist einer der merkwürdigsten Pianisten, die es gibt: ein Könner allerersten Ranges, ein Naturgenie mit so viel Möglichkeiten, daß man sie getrost auf zehn nicht üble Kollegen verteilen könnte, — aber ohne seelische Disziplin und mit Allüren, die den Hörer oft zum Lachen bringen. Daß er nicht wie andere übt, das ist aus jeder Wiedergabe ersichtbar; wie sollte auch dieser Ekstater sich mit derlei Dingen aufhalten; man ist froh, wenn er nicht plötzlich im Stück abbricht, denn er ist im Grunde in jedem Momente wo anders. Aber des Aparten ist sein Spiel voll, und so bleibt er durchweg interessant. Auch seine Darstellung ist eigen und in Klangwirkungen oft von wunderbarstem Reiz. So brachte er acht Stücke von Ernst von Dohnányi so prachtvoll zum Vortrag, daß man die Sachen (sie sind Werkchen einer anempfindenden, aber reichen Natur) lieb gewann. — Marie Gabriele Leschetizky spielte ein etwas unruhiges Programm mit mehr Bravour als Gestaltungskraft. Ihre Technik ist von einer entzückenden Leichtigkeit und Weichheit, und wo es Huschendes, Sanftes, an vornehme Salonmusik Streifendes zu spielen gibt, ist sie ebenso genau wie delikat; in ausgereiften, bedeutenden Werken aber versagt sie. So stellte sie manches Chopin'sche Prélude und die Stücke ihres Gatten weit besser dar, als etwa Liszts Mephistowalzer, — von Beethoven Nicht zu reden, der ohne Prägnanz zu einer Unmöglichkeit wird. — Den Pianisten Paul Weingarten charakterisiert man am besten, wenn man ihn als einen Salonspieler erlesensten Stils bezeichnet. Man mißverstehe diesen Ausdruck nicht: er besage, daß man sich bei seinem Musizieren wie zu Hause fühlt, so heimlich, so geborgen. Damit ist aber auch seine Begrenzung angedeutet: seine innere Sorglosigkeit läßt vorerst die tieferlebte Darstellung nicht aufkommen, doch bringt er solche hervorragenden Qualitäten mit, daß man neuen Möglichkeiten entgegenzusehen darf. —

Johannes Nalbandian (Violine), der mit größerem Aplomb als es seiner Kunst zukommt, auftrat — er spielte ein anspruchsvolles Programm mit dem Philharmonischen Orchester —, reizte das Publikum weder durch seine Technik, noch durch seine Persönlichkeit; sowohl in Spohrs „Gesangsszene“ wie in den russischen Werken vermißte man so gut wie jede positive Eigentümlichkeit.

Arno Nadel

Die noch sehr jugendliche Geigerin Amy Emerson Neill wird sich hoffentlich noch weiter künstlerisch entwickeln. Bis jetzt fehlt es ihrem Ton noch sehr an Schönheit, und die Ausbildung der rechten Hand steht hinter der linken bedeutend zurück. Ernst Wolff war ein guter Begleiter. — Die Pianistin Marie Muehl-Reitsch nimmt durch die Natürlichkeit ihres Musizierens für sich ein. Technisch ist sie ziemlich weit, wenn auch noch nicht alles nach Wunsch gelingt. — Der Sonatenabend von Otto Nikitits (Violine) und Lucy Nikitits (Klavier) hatte ein sehr anregendes Programm. Sowohl die Sonate von E. v. Dohnányi als auch die „Suite im alten Stile“ von Paul Ertel sind interessante Novitäten. Die Pianistin ist technisch und musikalisch die höhere Potenz. — Jules Boucherit (Violine) konzertierte mit den Philharmonikern (Hildebrand). Das Mendelssohn-Konzert zeigte ihn auf der Höhe. Eine gewisse Sprödigkeit des Tones macht sich hin und wieder bemerkbar, aber technisch gehört er zu den besten Geigern. — Der 3. Beethoven-Abend von Edith v. Voigtlaender, Hans Bottermund, Adolf Müller, W. Bachmann (Klavier), Vivian Gosnell (Gesang) brachte im instrumentalen Teile ausgereifte und genußreiche Gaben. Der Sänger ist stimmlich sehr gut, nur weiß er noch nicht charakteristisch zu gestalten. Walter Thiele war ihm ein hervorragender Begleiter. — Einen Abend für Violine allein zu geben, kann nur einer der größten Künstler unternehmen. Florizel v. Reuter hat ein Recht dazu. Er spielte Bach und Paganini. Trotzdem er seine Vorträge sehr interessant zu gestalten wußte, stellte sich für den Zuhörer doch bald eine gewisse Eintönigkeit ein, was hauptsächlich auf die Herbigkeit seiner Tongebung zurückzuführen ist. Der Ton ist wenig modulationsfähig. — Der Pianist Louis Closson ist ein ausgezeichnete Techniker. Sein Gedächtnis spielte ihm aber in Liszts h-moll Sonate mehrmals einen üblen Streich. — Krasser Dilettantismus sprach aus den Vorträgen der Pianistin Wanda Zachra. So ist wohl eine Beethoven-Sonate in einem Berliner Konzertsaal schon lange nicht heruntergehaspelt worden. Die mitwirkende Sopranistin Hedwig Michaelis steht auf höherer Stufe, wenn auch ihre Tonbildung noch nicht ganz abgeschlossen ist. In den oberen Lagen stört oft ein flacher Ton. Sie verfügt über ein gutes Vortragstalent.

Emil Thilo

Einen freundlichen Erfolg ersang sich Helene Schütz, deren angenehme und im ganzen gut sitzende Stimme in Liedern von Brahms und einer Serie moderner Lieder vorteilhaft zur Geltung kam. Nach der Höhe zu, die nicht immer frei genug klingt, dürfte sich das zwischen Alt und Mezzosopran schwankende Organ bei rationalen Studien noch wesentlich vervollkommen

lassen. Im Vortrag zeigte sich Fleiß und Verständnis. — Anna Gaertner besitzt eine sehr schöne, wohl lautende hohe Altstimme, die sie vortrefflich in der Gewalt hat und fast einwandfrei künstlerisch verwertet. Da hiermit eine vorzügliche Aussprache und lebendiger Vortrag verbunden ist, vermochte sie mit einer etwas langen und nicht mehr durchweg interessanten Kantate von Haydn, wie Liedern von Strauß und Max Stange lebhaft Eindrücke zu erzielen. Zwischendurch spielte Laura Helbling-Lafont Sinding's Violinkonzert in A-dur mit bescheidener Verve, aber sauber und tonschön. — Hedwig Raabe-Griesel singt mit Empfinden und Geschmack. Ihre Stimme, ein klangvoller Alt, verrät Schulung und sitzt gut, bis auf die höhere Mittellage, der oft etwas Gewalttames und Unfreies anhaftet. Sechs Manuskriptlieder von dem als Begleiter fungierenden Dr. Elmar Bötcher sind wohl Erstlingsarbeiten. Sie verraten Geschick in der Führung der Singstimme und sind glatt geschrieben. Das ist aber auch alles; Erfindung und Durchgeistigung stehen auf sehr schwachen Füßen, und wie kann man heutzutage so antiquierte Begleitungen schreiben! — Als begabte Geigerin stellte sich Alba Rosa vor. Ihr Strich ist kraftvoll und ihr Ton zeigt Rundung und eine bei einer so jungen Künstlerin überraschende Größe. Ihre höheren Zielen entgegenreifende Technik bedarf noch der Vervollkommenung, befähigte sie aber doch schon, W. Ernsts nicht ganz leichte Ungarische Weise in befriedigender Art zu bewältigen. — Ein nettes Stimmchen und amüsantes Vortragstalent zeigte Tilly Else Pieschel, die unter Begleitung von Walter Meyer-Radon Lieder am Klavier und unter eigener Beihilfe Lieder zur Laute sang. — Thea v. Marmont's Intelligenz und gediegene Schule kam am besten in einer Reihe alter französischer Gesänge von Lully und Rameau zur Geltung, während sie den modernen Orchesterwogen eines Ernst Boehe und H. G. Noren gegenüber schweren Stand hatte. Des ersteren „Stille der Nacht“ und „Landung“ sind zwei stimmungsvolle Orchesterstücke von teilweise wundervoller Klangwirkung, durch die sich freilich die Gesangstimme nur mühsam hindurchringt. Auch Norens „Blühen“ und das bekannte „Märchen vom Glück“ zeigen bedeutende Orchestrierungstechnik, die freilich der Singstimme gegenüber sich größerer Reserve befleißigen müßte. — Auf sein Konzert im Januar ließ Hermann Jadowker im Februar einen Liederabend folgen. Der Unterschied zwischen Konzert und Liederabend markierte sich nur durch das Fehlen des Orchesters, im übrigen standen sieben Lieder und fünf Arien auf dem Programm. Aber Jadowkers Kunst überbrückte alles, und da die Stimme diesmal noch wesentlich freier und glanzvoller klang als das erstemal, kam das Publikum aus dem Rausch nicht heraus. — Der Sonatenabend von Ellen Frederiksen (Klavier) und Knud Dalgaard (Violine) verlief bezüglich der Technik glatt und ohne bemerkenswerte Eigentümlichkeiten weder nach der guten oder nach der schlechten Seite hin. Bezüglich der Auffassung wäre freilich, namentlich bei Beethoven, etwas mehr Wärme und Begeisterung am Platz gewesen, die dem Spiel der beiden Künstler subjektive Einfühlung verliehen hätte,

während jetzt alles so einstudiert, so mechanisch klang. — Hanna Bostroem hat in technischer Vervollkommenung, wie klanglicher Ausgleichung ihres lieblichen Sopranmaterials recht erfreuliche Fortschritte gemacht. Gelingt es ihr noch, eines hier und da auftretenden störenden Vibrato Herr zu werden, so dürfte sie zu einer guten Liedersängerin avancieren. Für eine Reihe neuer Gesänge von Georg Stolzenberg trat sie mit Erfolg ein. Der Komponist wandelt moderne Pfade und vermeidet alles am Wege Liegende. Seine Gedanken sind immer apart und mit sichtlichem Geschick für vokales Empfinden durchgeführt. Als Lyriker dürfte er seinen Platz unter den modernen Komponisten mit Erfolg behaupten. Emil Liepe

Leonid Kreutzer (Klavier) und Marix Loevensohn (Cello) spielten an ihrem 1. Sonatenabend Beethovens op. 102/2 in D, Brahms' op. 38 in E und Griegs op. 36 in A. Wie man es bei diesen beiden ernsten Künstlern gewohnt ist: technisch einwandfrei, vortraglich mit vornehmer Zurückhaltung, einzig bedacht auf genaueste Beachtung des musikalischen Inhalts, so erklangen diese drei Meisterwerke. Und die Zuhörer feierten beide mit Fug und Recht. — Hedwig Holtz (Klavier) hatte sich Nicolas Lambinon (Violine) und Gottfried Zeelander (Cello) als Partner gesichert, um mit ihnen die (Violin-) D-dur Sonate op. 128 von Joachim Raff und Suite e-moll op. 16 für Klavier und Violine von Heinrich G. Noren, sowie Volkmanns b-moll Trio op. 5 zum Vortrag zu bringen. Künstlerisch im wahrsten Sinne konnte das Ensemble — trotz persönlich durchweg guter Leistungen — aber nicht wirken, da es an der Einheitlichkeit gebrach. Dafür war die Pianistin ausschließlich verantwortlich, da sie ihren Part mit rigoroser Souveränität durchführte, was eben zur Erzielung kammermusikalisch-einwandfreier Leistungen absolut zu vermeiden ist. Die beiden Streicher, besonders Lambinon, bewiesen von neuem ihre musikalische und technische Zuverlässigkeit. — Der 4. Abend des Österreichischen Trios brachte eine Uraufführung: Zweites Klaviertrio e-moll von Fritz Lissauer. Leider kam ich zu spät, um es ganz zu hören. Jedenfalls handelt es sich hier um ein Opus, dessen Entstehung einige Zeit zurückliegt. Ich muß gestehen, es hat auf mich weniger gewirkt als andere Werke desselben Komponisten, die ich im Laufe des letzten Jahres hörte. Gewiß zeigt sich auch hier das Bestreben nach Klarheit der Form und des harmonischen Aufbaues, doch ist dies alles zu zaghaft angefaßt, mit einem Worte zu schülerhaft. Die Selbstkritik hätte Lissauer eigentlich zurückhalten sollen, dergleichen Studienobjekt als Komposition herauszubringen. Daß Paul Schramm (Klavier), Max Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Violoncello) ihr möglichstes wiederum taten, ist kaum erwähnenswert. Die „Österreicher“ haben bei uns ja bereits einen guten Klang. — Anna von Gabain spielte an ihrem 2. Abend Chopin, Reger, Beethoven und Schumann. Außerdem eine Novität: die „Eulenspiegeleien. Allerhand Variationen über ein kurzweiliges Thema für Klavier, op. 39, D-dur“ von Joseph Haas erlebten daselbst ihre Uraufführung. Das Thema: „Frisch, munter, etwas burschikos“ stellte sich dar als ein schnurriges Ding, dessen

kapriziöse Wendungen ebenso kapriziös — in der Haasschen Verdeutschung „eulenspiegelisch“ — variiert werden. Diese „Variationen“ sind nun beileibe nicht tonal — es wäre ja eines Reger-Schülers einfach unwürdig —, sondern in mehr oder weniger sprunghafter Art „komponiert“ als „neckische“ Witze, „keck und übermütig“, „ziemlich langsam“, dann wieder „in übermütiger Laune“ dahintollend. Das Ganze weiter nicht bedeutend, aber witzig gemacht und in gewissem Sinne (aber nicht durchweg) wirksam. Spätere Spieler täten vielleicht gut daran, im beiderseitigen Interesse das Beste herauszulesen und den Rest der Variationen nach ihrem Gusto aneinander zu reihen. Dieser Extrakt wird zweifellos nicht ohne Wirkung bleiben. Daß die Pianistin es an nichts fehlen ließ, dies Opus ins rechte Licht zu rücken, sei ihr gedankt. Sie bewältigte das teils sehr schwierige Werk durchaus korrekt, obgleich ihr der Schluß merklich schwer wurde, d. h. in seinem langgedehnten Krafterfordernis, nicht etwa technisch an sich. — Marjorie Church verfügt nicht über eine derartige Korrektheit der Technik wie ihre vorgenannte Kollegin. Ihre Passagen klingen fast durchweg verschwommen. Übrigens, wie kann man solche Sachen spielen wie Godowsky's „Walzermasken“ und Debussy's und Ravel's tönendes Einerlei? Chopin's F-dur Ballade wurde überaus oberflächlich gespielt. Die junge Dame wird also noch fleißig studieren müssen. — Gleichfalls Paul Lutzenko, dem ich größere Begabung überhaupt absprechen muß, nach dem, was ich von ihm hörte. Wer Schumann's „Symphonische Etüden“ und Chopin's g-moll Ballade dermaßen herunterhudelt, hat keine Selbstkritik oder ist kein Künstler. Beides aber ist ein Unding im Konzertsaal. — Ein Durchschnittspianist ist Fritz Vogel, dem nur an der virtuellen Darstellung etwas liegt. Wenn's da auch nicht haperte, dann möchte es angehen. Aber seine Passagen sind unelegant und sein Anschlag dermaßen unpoetisch, daß man füglich keine sonderliche Freude erleben konnte an der unter anderem dort gespielten, formgewandt und mit bedeutender Inspiration komponierten Sonate b-moll op. 74 von Alexander Glazounow. — Willy Kopmann debütierte im Bechstein-Saal. Wegen anderweitiger Konzertverpflichtungen konnte ich nur noch einiges von Liszt hören, hatte damit aber durchaus den Eindruck gewonnen, daß Kopmann ein ernst strebender, technisch gut versierter Musiker ist, dessen — allerdings noch nicht völlig abgeschlossene — Entwicklung zu den besten Hoffnungen berechtigt. Ein gewisser „großer Zug“ in der Interpretation der „Rigoletto-Paraphrase“ berührte jedenfalls sehr angenehm. — Romuald Wikarski hat bei uns bereits des öfteren mit guten Leistungen aufgewartet. Diesmal spielte er unter anderem Ljapounow's „Préludes“, op. 6. Der reichliche Beifall war verdient, denn Wikarski ist bestrebt, deutlich zu spielen, technisch wie auch in der Auffassung, die als durchaus musikalisch zu bezeichnen ist.

Carl Robert Blum

Die Pianistin Augusta Cottlow verfügt über eine spezifisch feminine Technik und versteht es, mit deren Hilfe hübsche koloristische Wirkungen zu erzielen. Daß sie Mac Dowell neben Claude Debussy stellte und beide ganz gleichmäßig behandelte, mag mit einem leisen Lächeln

bingenommen werden. Aber auch Größen fielen ihrer (technisch bedingten) Gleichmacherei zum Opfer. Darum sei beiläufig bemerkt, daß Chopin's f-moll Phantasie denn doch mehr als eine koloristische Studie und Bachs C-dur Toccata mehr als eine Fingerübung ist. — Georg von Lalewicz musiziert gleichfalls kühl und unpersönlich. Immerhin, er vergißt über der Farbe die Zeichnung nicht und weiß zu individualisieren, so daß man nicht nur ihn, sondern — zuweilen — auch Debussy und Liszt hörte. — In Parenthese sei Walter Georgii erwähnt; er spielt kleine Sachen korrekt und mit sinngemäßem Ausdruck, doch anscheinend ohne innere Anteilnahme. — Größere Hoffnungen kann man auf Eduardo H. Fontana setzen. Fehlt es diesem Tastenstürmer auch an Innerlichkeit, so hat sein Vortrag doch wenigstens Schmiß, so daß das Gefühl der Langeweile nicht aufkommt. — Severin Eisenbergers Brahms-Abend hatte recht gemischte Empfindungen in mir erweckt; mit um so größerer Freude bekenne ich jetzt, daß sein Schumann-Abend mir starke und nachhaltige Eindrücke hinterließ. Allerdings ward ich auch diesmal das Bewußtsein nicht los, daß er die Musik, die er spielt, mehr kommentiert als interpretiert. Jede Einzelheit ist klar durchdacht, und alle Einzelheiten werden zu einem wohlgerundeten Ganzen vereinigt; aber das belebende Feuer, die Impulsivität des Empfindens fehlt allzu oft. — Auch Paul Goldschmidt gehört zu den Pianisten, die vor allem durch ihre musikalische Intelligenz und ihre kultivierte Technik fesseln. Schade, daß dieser hochbegabte Künstler noch immer seine Vorliebe für Rekordleistungen nicht unterdrücken kann. Er hat es doch wahrlich nicht nötig, seine Hörer durch wahnwitzige Tempi zu verblüffen. Wenn sich bei ihm nicht immer wieder derlei fatale sportliche Neigungen zeigten, so wäre er einer unserer besten Pianisten. Der prachtvolle Vortrag der Chopin'schen As-dur Polonaise bewies, daß er Unübertreffliches zu leisten vermag, wenn er seine glänzende Technik lediglich als Mittel zum Zweck verwendet. — Ernst von Dohnányi scheint wie d'Albert und Busoni auf seine kompositorischen Fähigkeiten mehr Wert zu legen als auf sein pianistisches Können. In seinem 2. Konzert brachte er drei eigene Werke zur Uraufführung: außer einem „Gesang für Bariton und Orchester“ eine moderne Klaviersuite „nach altem Stil“ sowie „Variationen über ein Kinderlied für großes Orchester mit konzertantem Klavier“. Das letzte Werk verblüfft zwar durch das Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt (die grotesk-pathetische Einleitung fällt ganz aus dem Rahmen), interessiert aber durch die farbenprächtige Orchestrierung und zeigt den Tonsetzer als einen geistvollen Humoristen. Dohnányi hat nicht nur witzige Einfälle wie Strauß; gesalzene und gepfefferte Späße liegen ihm wohl überhaupt sehr fern, vielmehr lacht er mit einer kindhaften, sonnigen Fröhlichkeit, von der vielleicht in jedem guten Musikantenherzen ein bißchen steckt. — Neue Kompositionen gab es auch in zwei Konzerten des Warschauer Dirigenten Emil von Mlynarski zu hören, dem noch ein drittes folgen soll: die Achte Symphonie von Glazounow wird man als eine vortreffliche Arbeit schätzen können, wenngleich von schöpferischer Potenz in diesem

Werk nicht mehr viel zu spüren ist. Die Zweite Symphonie von Wischnegradski dagegen ist nicht nur in der Erfindung schwach, sondern auch in der thematischen Arbeit wenig interessant; nur das frische, rhythmisch belebte Finale fesselt für einige Minuten die Aufmerksamkeit der Hörer. Eine der Tristanschen Vorhaltschromatik entsprossene koloristische Studie von Liadow („Le Lac enchanté“) war der wertvollste künstlerische Gewinn der beiden Abende, an denen man zugleich in dem Geiger Paul Kochański einen routinierten, temperamentvollen Künstler kennen lernte. Der Dirigent waltete mit Umsicht seines Amtes und leistete, was ein Gastdirigent bei der Vorführung neuer Werke nach einer einzigen Probe zu leisten vermag. — Ein Liederabend von Maria Singer zeigte, daß die Sängerin über eine nicht große, aber gut gebildete Altstimme verfügt. Vortreffliche Atemtechnik und deutliche Aussprache sind zu rühmen; allzu große Zurückhaltung ließ den Vortrag etwas matt erscheinen. Für Abwechslung sorgten Walter Meyer-Radon und Richard Kroemer durch verständnisvolle Wiedergabe der Zweiten Brahms'schen Violinsonate. — Stärkere Eindrücke bot die Wiedergabe der Dritten Violinsonate von Brahms und der Fünften von Beethoven durch Eugenie Konewsky und Ossip Gabrilowitsch. Julius Weismanns zwischendurch gespielte Variationen über ein altes „Ave Maria“ ließen (mit dem Komponisten am Flügel) wie bei ihrer Uraufführung anlässlich des Danziger Tonkünstlerfestes trotz fesselnder Einzelheiten nur sehr gemischte Empfindungen aufkommen. Variationen sollte eigentlich nur der schreiben, dem wirklich etwas einfällt. Im übrigen: Beethoven durfte in seinen Diabelli-Variationen ein richtiges Walzerchen in Grund und Boden variieren; aber aus einem „Ave Maria“ kann man so wenig eine virtuose Fuge machen, wie aus einem Beethoven'schen Adagio eine Gavotte oder ein Prestissimo. Daß derartige Gedanken wohl niemandem während des Konzertes kamen, war wesentlich der eindringlichen Wirkung zuzuschreiben, die das besessene Spiel der Konzertgeberin auf die Hörer ausübte.

Richard H. Stein

Der Tenor Arne van Erpekum ist ein Sänger von bemerkenswert guten Eigenschaften. Sein dunkel gefärbtes, ausnehmend weiches und tragfähiges Organ scheint schon von Natur aus einen sehr guten „Sitz“ zu haben und ist außerdem nach jeder Richtung hin wohl gepflegt. Da Herr van Erpekum des weiteren einen temperamentvollen Vortrag sowie Verständnis für sämtliche Stilarten besitzt, konnte man seine Darbietungen mit Interesse und Befriedigung quittieren. Als tüchtiger Begleiter assistierte dem Sänger Fritz Berend. — Mit ihren gesangskünstlerischen Errungenschaften noch sehr zurück und daher eigentlich noch nicht konzertreif ist Anny Borsche-Bornmüller. Ihr Hauptfehler ist das Fortgeben des Atems gleich beim Einsatz, statt die Luft zu stauen und zu resonatorischem Klang zu verwerten (Stützatemtechnik). Dann könnte aus ihrem an sich brauchbaren Mezzosopran wohl noch etwas werden. In Willibald Bergau lernte ich einen geschmack- und verständnisvollen Begleiter kennen. — Elma Richter hätte nicht nötig, ihr von Haus aus großes und klang-

volles Organ in der Mittellage zu forcieren und deshalb öfters zu hoch zu singen. Etwas mehr Kopfresonanz in den Bruchtönen (e, f, fis), sowie eine liebevollere Behandlung der Sprache (s- und z-Laute) wäre dagegen zur vollen Entfaltung ihrer Mittel anzustreben. Lobenswert sind die Vortragsintentionen. Am Flügel waltete Fritz Lindemann mit gewohnter Meisterschaft. — Der umfangreiche und große, für den Harmoniumsaal fast zu voluminöse Mezzosopran Gustel Tatters läßt zwar einen gewissen sinnlichen Klangreiz vermissen, entschädigt aber durch eine nach jeder Richtung hin künstlerisch-vornehme Behandlung. Nur vor einem Hang zum Forcieren sei die Sängerin gewarnt. Ein äußerst verständiger, vielleicht noch etwas zu verinnerlichender Vortrag vervollständigte die wohlansprechende Gesamtleistung. Als Begleiterin versah Hanna Engel ihr Amt gewissenhaft und sicher. — Die Leistungen von Josephine Prager, die einen Arien- und Liederabend gab, stehen leider auf einem in jeder Beziehung so tiefen Niveau, daß es zugleich im Interesse der Konzertgeberin liegen dürfte, wenn von einer kritischen Besprechung Abstand genommen wird. Hier kann lediglich eine Beschränkung der gesanglichen Betätigung auf das eigene Heim nicht dringend genug anempfohlen werden. — Zu den Höhen vokaler Kunst wurde man wieder einmal von Ella Gmeiner geführt, die eine Anthologie aus Liedern von Schumann, Brahms und Loewe darbot. Es erübrigt sich, die oft gerühmten Vorzüge dieser großen Künstlerin neuerdings zu buchen, die auch diesmal ihre zahlreichen Hörer zu begeisterten Beifallskundgebungen hinriß und mit diversen Zugaben aufwarten mußte. Die Franz Mikoreysche Ballade „Klein wild Waltraut“, zu deren Uraufführung die Sängerin ihre reife Gestaltungskraft eingesetzt hatte, ist ein überaus musikalischer, in seiner Grundstimmung kaum zu verfehlender Stoff, dessen Vertonung sich über das Niveau bloßer Kapellmeistermusik stellenweise wohl beträchtlich erhebt, ohne jedoch eines hinreichenden Maßes von Epigonentum in Behandlung der Singstimme sowohl wie im Begleitkolorit zu entraten. Hervorragendes leistete Walter Meyer-Radon als Begleiter auf einem herrlichen Ibachflügel. — Eine nicht uninteressante Erscheinung ist Augusta Hartmann-Rauter, die einen seltsam bunten Strauß von älteren, modernen und hypermodernen Liedern und Gesängen gebunden hatte. Die Stilart ihrer Darbietungen ist eigentlich für das Konzertpodium nicht sonderlich geeignet; die originelle Eigenart dieser Künstlerin würde sich in einem anderen Rahmen wohl evidenter und wirkungssicherer zeigen. Jedenfalls ersetzt Augusta Hartmann-Rauter durch Charm, Intellekt und Vielseitigkeit ihres Vortragstalentes, was ihr an Stimme und gesanglichen Errungenschaften abgeht. Selbst die abstrusen Phantastereien Georg Stolzenbergs mochte man in dieser „Auffassung“ noch erträglich finden. Dazu trug — und nicht unwesentlich — Eduard Behms nie versagende Kunst ihren Teil bei. — Auf der Basis künstlerischen Ernstes und gediegenen Könnens beschloß Martha Oppermann die Reihe der Februar-Liederabende, nachdem sie bereits durch die geschmackvolle Abstufung ihres Programms Musikalität und stilistisches Feingefühl

dokumentiert hatte. Einen beträchtlichen Teil des reichen Beifalls durfte Paul Schramm sowohl als Begleiter wie auch als vielversprechender, ausgesprochen schöpferisch begabter Komponist für sich in Anspruch nehmen.

Rudolf Wassermann

BRAUNSCHWEIG: Die Hofkapelle gab ihre beiden letzten Konzerte, das 3. mit der Geigerin Catharine Bosch, das 4. mit dem Baritonisten Alfred Kase als Solisten; im letzten wurde der Dirigent Richard Hagel nach Berlioz' „Phantastischer Symphonie“ durch Lorbeeren und stürmischen Beifall gefeiert, weil man sein Scheiden allgemein bedauert. Die Trio-Vereinigung (Em. Kaselitz, W. Wachsmut und E. Steinhage) hatten Franz Mikorey gewonnen, der mit seinem Klavierquartett als Komponist und Pianist großen Erfolg errang. Unser Cellovirtuos A. Bieler spielte mit P. Aron-Berlin und Emmi Knoche Cellosonaten unter großem Zulauf des Publikums. Der Chorgesangverein führte „Judas Makkabäus“ unter Max Clarus auf. Von den Solisten verdient nur Anna Graeve genannt zu werden. Die reisenden Künstler kamen, d'Albert ausgenommen, nicht auf ihre Kosten.

Ernst Stier

DONAUESCHINGEN: Es klingt heute fast wie ein Märchen, daß die kleine Donauresidenz einst eine Hofkapelle besaß, mit der 1766 der neunjährige Mozart konzertierte, und ein Hoftheater, an dem mehrere Jahre lang Konradin Kreutzer als Kapellmeister wirkte. Heute sind diese Herrlichkeiten verschwunden. Als die Bühne abbrannte, baute man sie nicht wieder auf; die Künstler verließen die Stadt, die Partituren sanken ins Archiv und somit in Vergessenheit. Mehr als ein Jahrhundert dachte niemand an sie, bis vor drei Jahren ungefähr Kapellmeister Burkard eine Tondichtung fand, die ihn entzückte, bis er weiter forschte, Schätze fand und die schönsten der Kompositionen in Konzerten zu neuem Leben weckte. So hat er Tondichter wie Dittersdorf (1739—1799), Hoffmeister (1754—1812), Kreutzer (1780—1849) in früheren Veranstaltungen wieder zu Ehren gebracht, und im letzten Konzert Gossec (1734 bis 1829), Roeser, Grafft und Haydn aufgeführt. Gossec, den manche den bedeutendsten französischen Symphoniker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nennen, war mit einer Symphonie vertreten. Das Eigenartige an ihr ist, daß die Bratschen eine führende Rolle spielen, oft sogar schon geteilt sind. Sonst freilich versteht man wohl, daß Gossec einem Mozart und Haydn weichen mußte. Roesers, der vermutlich ein Wiener Musiker war, Trio für zwei Violinen und Baß war ein anspruchloses gefälliges Werkchen, während des gänzlich unbekannten Grafft Andante für Streichorchester berauschend schön klang. Welche Bedeutung eine gründliche Sichtung der ungefähr 2500 Kompositionen aber für die Musikgeschichte haben kann, beweist die Auffindung einer Marionettenoper von Haydn, der einzigen heroisch-komischen Oper, die er überhaupt geschrieben hat. Prächtiger Humor leuchtete aus der wiedergegebenen Ouvertüre; die Arie des Don Pasquale stellt an den Tenoristen unheimliche Anforderungen und bedeutet für den Konzertsaal auch kaum einen Gewinn. Jedenfalls wäre es nicht nur für den

Musikhistoriker interessant, diese Komposition Haydns ganz kennen zu lernen. Man darf gespannt sein, was für Tondichtungen noch entdeckt werden; und wenn Musikdirektor Burkards Vermutung, daß es neben der Mannheimer und der Wiener eine Donaueschinger Schule gegeben hat, auch kaum zutreffen dürfte, bietet sich der Musikgeschichte doch ein neues, überaus fruchtbares Forschungsfeld. Kurt Palm

DORTMUND: Die Konzertsaison brachte unter Georg Hüttners belebender Leitung den alljährlichen Zyklus Beethovenscher Symphonien und Werke, zu denen bis jetzt Weber, Wagner, Bruckner, Tschaikowsky und gelegentlich auch Neueres in durchweg ausgezeichnete Wiedergabe gestellt wurden. Unser Philharmonisches Orchester bewährte sich aufs beste, und solistisch wirkten die Herren Bunk, Jäger, Oldörp, Rasch, Schmidt-Reinecke, Sell und Steyer mit unterschiedlichem Erfolge mit. Ein Konzert leitete Richard Sahla in Vertretung. Die Solisten-Abende brachten neben einigen der schon genannten noch die jungen Cellisten G. Georgesco und besonders E. Mainardi zu bester Geltung, und Agnes Leydhecker ließ sich mit Schubert und Arnold Mendelssohn hören. In Kammermusik-Abenden hörte man, neben bewährten Werken von Beethoven, Brahms u. a. noch Julius Janssen und Harry Neuhaus am Klavier, ferner die Sängerinnen Hardorff und Hoffmann mit anregenden Liedervorträgen. Janssen brachte ferner mit seinem Musikverein das neue Werk Enrico Bossi's zur hiesigen tüchtigen Erstaufführung. Es zeigte sich weniger melodisch als die früheren erfindungsreichen Oratorien des italienischen Meisters, mehr von den französischen Impressionisten beeinflusst und in manchem etwas äußerlich, wirkte aber dennoch durch Originalität und technisch reifes Können. Die trefflichen Solisten der verdienstvollen Einführung waren Claire Dux und Ludwig Dornay. Einem deutschen Komponisten, dem vielgenannten und vielfach erfolgreichen Hugo Kaun, widmete die Musikalische Gesellschaft unter der Führung Karl Holtschneiders einen ganzen Abend. Der Komponist wirkte selbst mit und verhalf, im Verein mit den Damen Reichner-Fenten, Kreitz und Llewellyn, seinen Werken zu schönem Erfolg. In Holtschneiderschen Orgelkonzerten ließ sich außer ihm selbst an einem schönen Bach-Abend noch W. Nagel (Eßlingen) als vortrefflicher Organist vernehmen. Ein Konzert der Singakademie (Dirigent: Robert Schirmer) brachte schließlich verschiedene Chorkompositionen zu Gehör und hatte als Solisten Ejnar Forchhammer gewonnen, der neben Wagner-Fragmenten vier Lieder des Unterzeichneten mit dessen Begleitung erfolgreich zur Geltung brachte.

Theo Schäfer

DRESDEN: Im 5. Philharmonischen Konzert erzielte Alice Ripper einen nachhaltigen Erfolg, während Ludwig Wüllner nur noch durch seine Intelligenz das starke Nachlassen seiner Mittel verdecken kann. Ein Volks-Symphoniekonzert gab dem in unser Musikleben so zielbewußt und erfolgreich eingetretenen Edwin Lindner Gelegenheit, mit Mozarts g-moll Symphonie und Beethovens Pastorale einen

wahren Triumph zu feiern und seine rasch genug errungene Stellung aufs neue zu festigen. Das Petri-Quartett bot in seinem 5. Kammerkonzert in hervorragender Ausführung Haydn, Arensky und Brahms; ein „Österreichisches Trio“ führte sich durch Klangschönheit und Temperament recht glücklich ein. Eugen d'Albert enttäuschte teilweise, als er nach langer Pause wieder einen Klavierabend gab; sein Beethoven-Spiel war nervös, und bei Bach zerstörte der fortgesetzte Pedalgebrauch die Klarheit. Dagegen stand er mit der Wiedergabe von Schumanns Phantasie C-Dur auf der Höhe. Elena Gerhardt und Arthur Nikisch gewährten einen Abend voll reiner, köstlicher Freuden. Ein Kompositionsabend von Walter Erdmann v. Kalinowski war entschieden verfrüht, denn das eng umgrenzte Talent des angehenden Tonsetzers ist noch so wenig ausgebildet, daß er über die allereinfachsten Anfänge des Tonsatzes nicht hinauskommt und vor jeder größeren Aufgabe aus Mangel an musikalischer Logik und solidem Können die Waffen strecken muß. In dem Tenoristen Robert Hell und der Sopranistin Frieda Hell-Achilles hatte er sich ein Helferpaar gesichert, dessen Bekanntschaft zu machen erfreulich war. In Bertrand Roths Musiksalon dagegen lernte man Karl Hasse als einen sehr begabten und solid gebildeten Tondichter kennen und schätzen, besonders gefiel sein op. 1 „Variationen und Fuge“ über ein eigenes Thema.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Der Rühlsche Gesangsverein führte in seinem 2. Konzert „Die Messe des Lebens“ von Frederick Delius auf. Das Werk fesselte auch hier durch die Schönheit der Stimmungsmalerei und die aparte Klangphantasie und brachte dem anwesenden Komponisten einen starken Erfolg. Karl Schuricht hatte die Aufführung glänzend vorbereitet. Der ausdrucksvolle Vortrag des Chores verdient das höchste Lob. Auch das Orchester bot besonders in den lyrischen Zwischenspielen, die wohl die stärksten Werte der Partitur darstellen, Ausgezeichnetes. Die Solisten Mientje Lauprecht van Lammen (Sopran), Emmi Leisner (Alt), Paul Schmedes (Tenor) und Thomas Denys (Baß) standen über ihrer Aufgabe. — In einem Kammerkonzert der „Gesellschaft für ästhetische Kultur“ kam Hermann Zilcher als Komponist zu Wort. Die Klavierskizzen op. 26 sind eine wertvolle Bereicherung der feineren Hausmusik, so ähnlich wie Max Regers beide Klavierbüchlein. Der Zyklus „Hölderlin“ leidet in seiner Gesamtwirkung wohl an einer lyrischen Eintönigkeit, da jedes dramatische Moment fehlt. Immerhin finden sich Momente in dieser neuen Schöpfung, die Zilchers große und starke Begabung erkennen lassen. Herr Rehfuß sang den Zyklus mit gutem Verständnis. Den Schluß bildeten einzelne Teile aus dem Chorwerk „Liebesmesse“. — Von den Solistenabenden sind zwei Orgelkonzerte des genialen Pariser Organisten Joseph Bonnet und ein Sonatenabend von Rudolf Ganz und Walter Davisson zu nennen. Im letzten kamen die drei Geigen-sonaten von Brahms zu guter Wirkung. In einem Liederabend sang Theo Bachenheimer neuere Lieder von Artur Holde, Otto Martin, Franz Schreker und Fritz Fleck mit gutem Erfolg.

Karl Werner

GIESSEN: Ein Wüllner-Abend leitete das 123. Konzertjahr des Gießener Konzertvereins ein. Ein gemischtes Programm. Bei der Zuhörerschaft ein voller Erfolg. Aber auch die hohe Vortragskunst eines Wüllner hat ihre Grenzen: wo das absolut Musikalisch-Gesangliche überwiegt, da versagt Wüllner fast ganz. Über alles Lob erhaben war die Begleitung Coenraad V. Bos' auf einem klangvollen Ibachflügel. — Über Marianne Geyer, die im Gesellschaftsverein Lieder zur Laute gab, lohnt es sich nicht zu sprechen; weder das Programm noch der Vortrag waren wirklich künstlerisch. — Das Trio Trautmann (Klavier), Walter Davisson (Violine), Johannes Hegar (Violoncell) bot an seinem ersten Abend Brahms' elegisches C-dur Trio (op. 87) so vollendet dar, daß es wohl schwerlich überboten werden kann. Beethovens Geistertrio (op. 70, No. 1) schloß würdig den Abend, obwohl hier das Geisterhafte nicht so geriet. Dazwischen spielte Herr Davisson Bachs Ciacona in d-moll sehr klar, tonschön und edel, obwohl sein Instrument keinen großen Ton hat. Entzückend feingeschliffene Liederperlen spendete Anna Kaempfert mit reizenden Liedern von Cornelius und Wolf. — Der erste Orchesterabend mit dem auf 50 Musiker verstärkten Palmengartenorchester aus Frankfurt a. M. unter Trautmanns Leitung brachte Beethoven — leider (man verzeihe mir diese Lästerung) viel zu viel: das Klavierkonzert in c-moll Leonore No. 3, das Violinkonzert und die Fünfte Symphonie (außerdem noch zwei Soli für Geige von Pugnani und Corelli). Ohne das Klavierkonzert (gespielt von Hedwig Schöllwäre es ein wohlgelungener und reichlich aus) gefüllter Abend gewesen. Das Orchester spielte die Ouvertüre sehr schön; die Symphonie litt unter dem Bestreben, das überlange Konzert zu beenden, durch ein teilweise übereiltes Tempo oder eine gewisse Nervosität. Gleichwohl eine vortreffliche Leistung. Über alles Lob erhaben spielte Joseph Szigeti. Im Kronbauerschen Männerquartett (Dirigent Trautmann) sang anspruchslos Gertrud Weber Brahms'sche Lieder. Die Stimme ist sehr klein, aber angenehm. Die Geigerin Therese Sarata vermochte höheren Ansprüchen nicht zu genügen. Die Männerchöre klangen besonders in Schuberts Allmacht und im Volkslied gut. — Einen seltenen Genuß brachte Walter Soomer mit Loeweschen Balladen und Marschners großer Vampyrarie. Im gleichen Konzert spielte die 14jährige Geigerin Alma Moodie Wieniawski's Zweites Konzert und Stücke von Sinding, Chopin, Kreisler und Tartini. Sie ist nicht nur technisch, sondern vor allem musikalisch ein Phänomen. Die Klavierbegleitung wurde von Prof. Trautmann auf einem Bechstein vortrefflich ausgeführt.

Curt Spohr

GRAZ: Das 4. Symphoniekonzert der vereinigten Orchester des Opernhauses und des Steiermärkischen Musikvereins brachte als Neuheit das „Festliche Präludium“ von Richard Strauß, das in seinem strahlenden C-dur, klar und einfach trotz des Riesenapparates, gleich der monumentalen Plastik einer Riestriumphporte wirkt. Beethovens „Frühlings-symphonie“ (B-dur) wurde besonders im ersten und dritten Satz zu undeutlich, fast verwischt,

gebracht. Sehr hübsch erklang das Es-dur Adagio des zweiten Satzes. In der Mitte der Vortragsordnung stand Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll, das Hugo Kroemer, der beste Pianist unserer Stadt, meisterhaft spielte. Das Orchester leitete Dr. Roderich von Mojissisovics. Das 5. Symphoniekonzert unter Ludwig Seitz brachte als Glanznummer Bruckners „Dritte“ in wahrhaft Brucknerschem Geiste, und als Neuheiten das Vorspiel zum dritten Akt „Pfeifertag“ von Schillings und die interessanten „Symphonischen Variationen“ von Nicodé, die großen Beifall fanden. Das Orchester des Deutschen Konzertvereins brachte unter Dr. Fritz Lemberger, einem echten Stürmer und Dränger, Arnold Schönbergs „Kammersymphonie“. Zuerst ist man versucht zu lachen, dann sich zu ärgern und schließlich findet man, daß in dem Unsinn gar viel Sinn steckt: Selbstanklagen, Selbstzerfleischung, Selbstverstümmelung. Der Musiker nicht als Tröster, Erheiterer, sondern als Ankläger. Eine Savonarolanatur, die kein Lied an die Freude anzustimmen vermag, sondern — eine Fastenpredigt hält. Das Werk begegnete, im Gegensatz zu Wien, wo es ausgepfiffen wurde, soviel Verständnis, daß es in Bälde wiederholt werden soll. Der Abend brachte noch Thuilles „Bläser-Sextett“ und die „Serenade“ von Richard Strauß. — Ein Kompositionsabend von Richard Stöhr machte uns mit Liedern, Duetten, Klavier- und Kammermusikwerken bekannt, wobei sich der Komponist als sicherer Beherrscher des Technischen und reich (oft zu reich) an musikalischen Einfällen zeigte. — Ein Kammermusik-Abend: Luise Schreiber (Klavier), Alfons Handl (Violine) und Hans Kortschak (Cello) brachte gerade keine Offenbarungen mit seinem Programm. — Alexander Heinemann und Lula Gmeiner feierten mit ihren Liederabenden die gewohnten Triumphe; eine junge Grazerin Thilde Wendl streckte mit ihrem Liederstrauß nicht ohne Mißerfolg die Fühler aus. — Die Geiger Adolf Busch und Lola Tesi brachten gute alte Literatur hübsch serviert. — Die Pianisten Hugo Kroemer, Hans Ebell und Edith Rieder gaben Klavierabende, die ebenfalls mehr Genuß durch das Können der Ausführenden, als durch ihre Vortragsordnung, die nur Bekanntes enthielt, darboten.

Dr. Otto Hödel

HALLE a. S.: Der Beethoven-Abend der Windersteinschen Kapelle brachte außer einer Aufführung der „Eroica“ und der „Egmont“-Ouvertüre, die klanglich blendend herauskamen, noch das Es-dur Klavierkonzert mit Otto Weinreich, der es mit tiefem Erfassen des Gehaltes wiedergab, und Gesangsbeiträge von Anna Kämpfert, die stürmischen Beifall auslösten. Auf derselben Siedehöhe stand der Beifall im Wagner-Abend, wo Walter Kirchhoff sehr gefeiert wurde. Auch Prof. Winderstein führte seine Scharen zum Siege mit Bruchstücken aus den Tondramen des Bayreuther Meisters. Das Theaterorchester stellte unter H. H. Wetzlers belebender Führung zum ersten Male Gustav Mahler mit seiner G-dur Symphonie vor und brach eine Lanze für Bodo Wolfs „Totenfahrt“, die mir aber bei der Wiederholung noch weniger zusagte als bei der Uraufführung auf der letzten Tonkünstlerversammlung. Kolossal ge-

feiert wurde die mitwirkende Solistin Lilly Hoffmann-Onegin, die Gesänge mit Orchesterbegleitung ihres Gatten G. B. Onegin und „An die Hoffnung“ von Reger hinreißend sang. — Von Orchestertaten fesselten noch die Variationen von Brahms über ein Thema von Haydn, die unser ebenso feinsinniger wie energischer Universitätsmusikdirektor A. Rahlwes mit dem Theaterorchester licht- und geistvoll und dabei grundmusikalisch in einem Konzerte der „Askanier“ vorführte. Leider war es mir unmöglich, bei dieser Gelegenheit das neue Violinkonzert von Fr. Gernsheim und Thuilles „Romantische Ouvertüre“ zu hören.

Martin Frey

HAMBURG: In der Hamburger Philharmonie soll es, wenn man hartnäckigen Gerüchten glauben will, die zwar eine offizielle Bestätigung von keiner Seite erfahren haben, die aber auch ebensowenig energisch dementiert wurden, wieder einmal kriseln. Und zwar soll es abermals eine Dirigentenkrise sein, auf die wir lostreiben. Als Siegmund von Hausegger vor einigen Jahren dem Interregnum ein Ende machte, das nach Fiedlers Fahnenflucht eingesetzt hatte, war der Jubel groß. Und mit Recht. Denn Hamburg hatte in ihm nicht nur einen großen und bedeutenden Dirigenten gewonnen, sondern zugleich eine wertvolle Persönlichkeit von reinstem künstlerischen Gesinnungsadel und von einer vielleicht etwas herben, aber doch in unserer Zeit höchst sympathischen Geradlinigkeit und Aufrichtigkeit des Wesens. Trotzdem scheinen gewisse Kreise ein Interesse daran zu haben, daß Hausegger, wie das so üblich ist, seinen Gesundheitszustand entdeckt, daß er aus klimatischen Gründen demissioniert. Und dieselben Kreise scheinen auch schon den Nachfolger in Bereitschaft zu haben: abermals Herrn Max Fiedler, für dessen Rückberufung ganz zweifellos bereits jetzt eine ziemlich lebhaft Agitation in den Salons der Unverantwortlichen eingesetzt hat. Allerdings ist gleichzeitig mit dieser Agitation auch schon der Protest gegen sie geboren, und einstweilen soll er da noch das Übergewicht haben, wo später einmal die Entscheidung fallen wird. Ob Max Fiedler selbst den Wunsch einer Rückkehr in eine Stellung empfindet, die er ehemals ziemlich leichten Herzens aufgab, entzieht sich unserer Kenntnis; und ebenso ist es noch unbestimmt, ob die ganze Krise bereits jetzt einen akuten Charakter annehmen wird oder ob Siegmund von Hausegger, den man in objektiven Kreisen nur mit schmerzlichstem Bedauern scheiden sehen würde, wenigstens den Ablauf seines Kontraktes, der ihn noch auf drei Jahre an Hamburg bindet, abwarten wird. — Als markantes Ereignis wäre aus der Konzertflut, die auch in den letzten Wochen breit und dick dahinströmte, ein Kirchenkonzert zu erwähnen, in dem Alfred Sittard mit dem St. Michaeliskirchenchor die Deutsche Motette von Richard Strauß trotz verhältnismäßig beschränkter Mittel zu einer ausgezeichneten Aufführung brachte, die auch hier dem klangschönen und tiefen Werke reiche Sympathieen einbrachte.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In den beiden letzten Abonnementskonzerten der Königlichen Kapelle (Gille) gab es an Novitäten u. a. Mahlers Vierte

Symphonie mit Chor und Altsolo, an sonstigen Orchesterwerken ein Brandenburgisches Konzert von Bach, eine Haydn-Symphonie und Solovorträge des Violoncellisten Mossel aus Amsterdam. Die Musikakademie (Frischen) hatte mit Georg Schumanns wohlklingendem, melodisch vielfach reizvollem Oratorium „Ruth“ einen künstlerisch vollen Erfolg, dem der materielle leider nicht die Wage hielt. Das letzte Konzert der „Musikfreunde“ (Leimer) interessierte mit einer Symphonie von J. Stamitz und einer gut gelungenen Wiedergabe der „Neunten“.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Der Bach-Verein brachte unter Max Brauers hingebender Führung zwei selten gehörte Kantaten von Bach „Meinen Jesum laß ich nicht“ und „Nun komm der Heiden Heiland“, sowie eine Missa brevis (B-dur) und ein festliches Tantum ergo von Mozart prächtig zu Gehör. Im 3. Symphoniekonzert der Hofkapelle bot Frida Kwast-Hodapp Liszts Es-dur Konzert und Brahms' Paganini-Variationen mit technischer Vollendung und stark persönlichem Einschlag. Hedwig Diefenbacher, eine ernst strebende, treffliche heimische Pianistin, spielte in ihrem dritten Kammermusik-Abend mit Anna Hegner (Violine) Sonaten von Mozart (B-dur), Weismann (fis-moll) und Beethoven (Kreutzer-Sonate) mit ausgezeichnetem Gelingen. Willy Burmester hatte mit Paganini's D-dur Konzert, Saint-Saëns' Rondo capriccioso und reizenden Nippsachen in Burmesterscher Bearbeitung den alten Erfolg. Sehr gefeiert wurde Gertrude Foerstel mit ihren durch Stimmkultur und Vortragsart gleich hervorragenden Gesangsvorträgen, desgleichen Elena Gerhardt, die mit jugendfrischem Organ, ungekünsteltem Ausdruck und starker Gestaltungskraft Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf sang.

Franz Zureich

KÖLN: Mit dem 9. Gürzenich-Konzert hat Fritz Steinbach uns einen prächtigen Schubert-Abend vermittelt, als dessen Hauptstück er die C-dur Symphonie (No. 7) in wundervoller Ausführung darbot. In der von Liszt für Orchester bearbeiteten Wanderer-Phantasie fand Elly Ney Gelegenheit, ihre eindruckskräftigen pianistischen Vorzüge zu bester Geltung zu bringen. Auf eine gewisse äußerlich-spielerische Manier, in der sich die Künstlerin zeitweilig ergeht, sollte sie um so eher wieder verzichten, als derlei zu ihrem durchaus gesunden Kraftnaturell keineswegs paßt. Als Sänger einer Gruppe von Schubert-Liedern erzielte der sehr glücklich stimmbegabte Wiener Baritonist Franz Steiner einen sehr großen wohlberechtigten Erfolg. Leider trug er bei ein paar Gesängen etwas theatralisch auf, und ein gelegentliches Breidrücken des Tons machte letzteren um Schwebungen unrein. Ein so meisterlicher Begleiter am Ibach wie Arnold Krögel darf nicht unerwähnt bleiben. Den Beginn des Konzerts hatten Kyrie und Gloria aus der großen Es-dur Messe gebildet, von Steinbach unter rühmlicher Betätigung des Gürzenich-Chors zu schönsten Eindrücken vorgeführt. — Ein Bremer Vokalquartett, dessen Darbietungen sich auf die Mitwirkung des Pianoforte stützten, ließ in guter stimmlicher Abtönung, ohne freilich etwas Besonderes zu bieten, eine recht eifrige Pflege des

Quartettgesangs wahrnehmen. — Alle Ehre legte das Österreichische Trio von Paul Schramm (Klavier), Max Ronis (Violine) und Armin Liebermann (Cello) ein, das unter Mitwirkung der Sopranistin Hilda Saldern (Lieder) ein eigenes Konzert gab und zumal das Brahms'sche Trio op. 8 in schönem Stile ausführte. — Reine Freude feinkünstlerischer Art vermittelte die Musikalische Gesellschaft ihren Hörern durch die Gewinnung der Berliner Trio-Vereinigung der Herren M. Mayer-Mahr, Bernhard Dessau und Heinrich Grünfeld, denen man eine prachtvolle Wiedergabe des Beethovenschen Trios op. 70 und des Schubertschen Trios B-dur dankte. Sodann bot Mayer-Mahr in seiner poesievollen Art drei Solostücke von Philipp Scharwenka dar. An gleicher Stelle erbrachte die spanische Pianistin Maria Cervantes, besonders mit der Phantasie „Afrika“ und der Walzer-Etüde von Saint-Saëns, recht schätzbare Proben ihrer Kunst; weniger Interesse war den Stücken einiger jungspanischen Tonsetzer abzugewinnen. — Mit großem Vergnügen tauschte man den bei ihrem Liederabend gut gewählten Spenden der so ausgezeichnet beanlagten und mit feiner künstlerischer Kultur sich betätigenden Hertha Dehmlow. — Als immerhin aparten Fall registriere ich, daß Walter Erdmann von Kalinowski durch Frida Hell-Achilles und Roland Hell einen Konzertabend lang lyrische Ergüsse eigener Provenienz von so untermittelmäßiger Beschaffenheit der Lieder und so kindlich anmutender Klavierbegleitung singen ließ, daß man ob seines naiven Mutes staunen mußte. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Nachdem die „Brüsseler“ für diesmal ihre Konzerte abgeschlossen haben mit einem Beethoven-Abend, folgten meistens Solistenkonzerte. Wladimir Papoff war mit seinem ersten Konzert nicht glücklich; erst kürzlich von einer ersten Krankheit genesen, beherrschte er noch nicht sein Spiel und sein Gedächtnis; dafür revanchierte er sich aber an einem folgenden Abend. Viel Glück hatte Birgit Engell vom Königlichen Opernhaus in Berlin (eine geborene Dänin); sie ist eine sehr sympathische Künstlerin. Nach langen Jahren trat Ernst v. Dohnányi hier wieder als Klavierspieler auf und wurde sehr herzlich begrüßt; er spielte u. a. auch eigene Kompositionen: Suite nach altem Stil und Rhapsodien. Ein häufiger und immer willkommener Gast ist Ignaz Friedman, und mit Erfolg konzertierte der Geiger Spalding mit dem dänischen Kollegen H. Schmedes zusammen. Als bedeutender Konzerteindruck sei noch der Kammermusik-Abend von Louis Glaß (Klavier) und Henry Bramsen (Cello), der u. a. eine neu bearbeitete, eindrucksvolle Cellosone von Glaß brachte, genannt. Der Cäcilienverein feierte das Gedächtnis seines verstorbenen langjährigen Dirigenten Fr. Rung; sonst ist von größeren Veranstaltungen leider nichts zu berichten.

William Behrend

LEIPZIG: Das 16. Gewandhauskonzert machte die Leipziger mit Jos. Mrazek's symphonischer Burleske, der programmatischen Musik über „Max und Moritz' lustige Streiche“ bekannt, einem Werk, dessen Anlage mir mit seiner starken Betonung lyrischer und melancholischer

Züge und mit seiner im Straußepigonentum verstaunenden, unpersönlichen Erfindung trotz manchen hübschen kleinen Zügen im ganzen als verfehlt erscheint. Gehen wir von den Wagneriana ab, die auf den Todestag des Meisters nicht durchgängig glücklich gewählt waren, so errang sich die Palme diesmal die reproduktive Kunst, die in dem kleinen Wundergeiger J. Heifetz (Bruch's g-moll Konzert) einen hochbegabten Vertreter hatte, dessen Zukunft man nur vor dem Neid der Götter bewahrt sehen möchte. Schumanns „Paradies und die Peri“ wurde im folgenden Konzert wunderbar ebennmäßig und innerlich belebt von Nikisch aufgebaut. Die Solopartien lagen sämtlich in den Händen — oder vielleicht besser Kehlen — tüchtiger Einheimischer (Damen: Siegel, Helling, Nigrini; Herren: R. Jäger, Kase), gleichfalls konnten das Soloquartett des Chors und die kürzeren männlichen Parteien (Taut und Franz) kaum glücklicher aus dem Gewandhauschor herausgegriffen werden. — Mit dem Philharmonischen Chor und Orchester (dem sich Gertrud Trenktrog am Klavier mit Erfolg anschloß) brachte Hermann Stephani Wolf-Ferrari's anspruchsvolles Chorwerk „Das neue Leben“ heraus. Das außerordentlich schön und geschlossen hingestellte Ende versöhnte reichlich mit manchen vorher dem Chor gewährten rhythmischen Freiheiten. Die Solisten (Bruno Bergmann und Mizi Marx) entledigten sich ihrer Aufgaben mit schönem Gelingen. — Aus einem „Modernen Abend“, den der Hallische Lehrergesangsverein und der Neue Leipziger Männergesangsverein (Leitung: M. Ludwig) mit dem trefflichen Pianisten O. Weinreich und dem Windersteinorchester veranstalteten, sind erwähnenswert St. Krehls schönes Vorspiel zu G. Hauptmanns „Hannele“, H. Kauns kraftvoller symphonischer Prolog zu Hebbels „Maria Magdalena“ und J. Weismanns reich bedachtes D-dur Klavierkonzert op. 33 (Manuskript). Auch auf ein Konzert des Universitätskirchenchores unter H. Hofmann, das vielgestaltig unter der Flagge „Nordische geistliche Musik der Gegenwart“ segelte, kann hier nur in Bausch und Bogen eingegangen werden: das ziemlich umfangreiche Chorwerk „Das Heilige Land“ von Otto Malling wurde mit Hilfe von A. Sanden (Sopran), Fr. Sammler (Bariton), M. Fest (Orgel) und dem Studentenorchester bemerkenswert geschlossen aufgebaut. Im übrigen waren H. Braune (Alt) und Käte Häbler (Violine) mit gutem Gelingen beteiligt. — Schöne Programmkultur trieb in seinem 4. Abend das prächtige Sevčikquartett; es spendete drei selten gehörte Werke: Zwischen den Quartetten von Borodin (D-dur) und Debussy (g-moll) lag das formal hoch zu bewertende Quintett op. 20 von Thuille (am Blüthner: H. Kroemer). Ein künstlerisches Plus stellte die Kompositionsmatinee von J. Weismann dar (Violine: die treffliche K. Bosch), ein Minus der Liederkompositionsabend von W. E. v. Kalinowski, an den das Sängerpaa'r Hell seine ansehnliche Kunst setzte. Elena Gerhardt, T. Cahnbley-Hinken, L. Wüllner (Brahmsabend) und El. Gound-Lauterburg — in deren Abend teilten sich mit ihr die Pianistinnen T. Schmidt-Ziegler und J. v. Bose — be-

dürfen als bekannte Erscheinungen im Konzertsaal nicht mehr der üblichen „Zensur“. Ebenso wenig C. Friedberg, dessen Beethovenabend mir aber trotzdem Beiworte wie „erhaben“ und „unvergänglich“ in die Feder nötigt. Von den übrigen Pianisten noch die erwähnungswürdigsten: der sturm- und drangvolle A. Hoehn, der noch unfertige, aber manches verheißende G. Illmer und eine junge Hoffnung: die rassige Ena Howorka-Ludwig. Aus dem letzten Melodramenabend von Br. Tuerschmann sei die Erstaufführung der modern erfundenen Musik zur „Braut von Korinth“ herausgehoben, die der Feder Max Steinitzers entstammt und von Lisbeth Liebmann ansprechend vermittelt wurde.

Max Unger

MAINZ: Mahlers gewaltige Zweite Symphonie bildete einen Hauptanziehungspunkt für das 7. Symphonie-Konzert des Städtischen Orchesters, das unter Gorters Leitung im Verein mit dem Liedertafelchor dem imposanten Werk eine bedeutsame Wiedergabe zuteil werden ließ. Emmy Heim, die auch mit Einzelvorträgen erfreute, und Lilly Haas hatten die beiden Solostimmen in der Symphonie übernommen. Franz Steiner sang im 9. Symphonie-Konzert mit seinem ausgeglichenen, klangvollen Bariton die Mahlerschen Lieder eines fahrenden Gesellen außerordentlich eindrucksvoll und künstlerisch durchgearbeitet, ebenso Lieder von Schubert und Brahms. Lucien Capet, der an der Spitze seines Streichquartetts in der Liedertafel einen Kammermusik-Abend gab und mit Quartetten von Beethoven und Schumann den idealen Zusammenklang der Instrumente wiederholt bewundern ließ, bot im 8. Symphonie-Konzert der Städtischen Kapelle mit dem Brahms'schen Violinkonzert eine vornehme, künstlerisch-reife Darbietung, der jedoch die imponierende Größe der Auffassung und die Kraft des Bogenstriches versagt war. — Unter Otto Naumanns anfeuernder Direktion brachte die Mainzer Liedertafel im 4. Vereinskonzert eine sehr beifällig aufgenommene Wiedergabe der Goetheschen Faustszenen von Schumann, nachdem tags zuvor das Werk als Volkskonzert zu einem billigen Eintrittspreis aufgeführt worden war. Das künstlerische Ergebnis verdiente volle Würdigung, setzten doch alle Mitwirkenden, Solisten und Chor, ihr Bestes daran, um den alten Ruf des Vereins aufs Neue zu befestigen. Die Chöre waren namentlich bei den lyrischen Stimmungsbildern von wunderbarer Klangschönheit, und von den Solisten seien in erster Linie Gertrud Geyersbach und Alfred Kase als besonders bedeutsam erwähnt.

Leopold Reichert

MÜNCHEN: Während der beiden letzten Faschingswochen hing uns auch im Konzertsaal der Himmel voller Geigen. Unter den Konzertierenden waren die Violinisten weit in der Mehrzahl. Katharina Bosch brachte die beiden neuen Violinkonzerte in d-moll op. 36 von Julius Weismann und op. 111 (No. 3) von Hans Sitt, deren ersteres seinen Weg machen dürfte: es scheint wirklich, als ob es das moderne Violinkonzert sei, nach dem sich die Geiger solange sehnnten. Der an der Würzburger Musikschule als Lehrer wirkende Walter Schulze-Prisca, der u. a. eine Sonate für Violine allein op. 12, gleichfalls in d-moll, von Reinhold Oppel spielte,

war seinem pianistischen Partner Walter von Hoeßlin überlegen. Von einheimischen Geigenkünstlern sind zu nennen Marie von Stubenrauch-Kraus, die das Beethovensche Konzert in einem Volks-Symphoniekonzert ganz ausgezeichnet interpretierte, und Karl P. Edelmann, der in einem Vortragsabend des Rezitators Schmidt-Carlo mitwirkte. Herma Studeny, die sich durch Begabung und Fleiß zu einer achtunggebietenden geigerischen und musikalischen Höhe emporgearbeitet hat, konzertierte zusammen mit ihrem Bruder Dr. Bruno Studeny. Duos für Violine und Viola (Mozart, Köchel No. 424, Spohr op. 13, Halvorsen's Passacaglia nach Händel) gaben dem Programm, das außerdem u. a. noch Regers Präludium und Fuge in h-moll op. 117 enthielt, ein besonderes Gepräge. Das Geschwisterpaar Studeny wirkte neben Margarete Quidde und den Herren Hegar und Horbelt bei dem Schubertabend der Münchner Mozartgemeinde mit, an dem Vernon d'Arnalle mit einer Reihe weniger bekannter Lieder des Meisters erfreute. Der Konzertmeister des Konzertvereins Erhard Heyde und sein Orchesterkollege Max Orobio de Castro hatten die Solopartien in einer von Ferdinand Löwe geleiteten Aufführung des Brahms'schen Doppelkonzertes inne, bei der die Leistungen der Solisten der des Dirigenten nicht ganz gleichwertig waren. Am gleichen Abend hörte man — in dem durchwegs heiteren Charakter des Programms etwa an die Faschingstimmung des Rosenmontags anklingend — Hermann Goetzens feinsinnige Ouvertüre zu „Der Widerspenstigen Zähmung“, Felix Weingartners nicht eben sehr begeisternde „Lustige Ouvertüre“, Friedrich Klosers reizvollen „Elfenreigen“ und die Achte von Beethoven. Daß Paul Prill im Volks-Symphoniekonzert einmal Schuberts Fünfte Symphonie in B-dur hervorholte, war dankenswert. In einem eigenen Konzert zeigte die Pianistin Elsa Krüger mit dem Vortrag der Konzerte in g-moll op. 25 von Mendelssohn und a-moll op. 16 von Grieg Begabung und Können. Dagegen mußte man sich bei der mitwirkenden Berta Manz in der Hauptsache an dem guten Willen genügen lassen, mit dem sie für Lieder von Rudolf Berger, Richard Trunk, Wilhelm Mauke und Hermann Zilcher eintrat. Auch Heinrich Schindhelm, der Klavierstücke von J. Pembaur sen., L. Thuille und H. K. Schmid spielte, ist kaum schon ganz konzertreif. Besser schnitt der immerhin auch noch nicht ganz fertige Ralph Leopold ab, der eine nicht eben sehr tiefe Klaviersonate von L. Schytte und anderes zwischen den im Vortrag hübschen Volks- und Kinderliederdarbietungen von Clara Brat spielte. Während Dr. Karl Ludwig Lauenstein nicht nur durch sein Programm interessierte, das Stücke von Konrad Ramrath, Julius Bittner und Wilhelm Mauke enthielt, sondern vor allem auch durch die Schönheit seines in der Stärke bedeutend gewachsenen Tenors und durch sein großes Können, braucht man von Marianne Rheinfeld nur zu erwähnen, daß sie ihre gutgemeinte kleine Kunst in den Dienst der Münchner Komponisten Max Ettinger und H. K. Schmid stellte, und das Auftreten der Altistin Irene Dall' Armi könnte sehr wohl ganz unerwähnt bleiben. Aus dem Programm des Lautensängers Dr. Franz Moll sind ein paar hübsche

Tiroler Weihnachtslieder hervorzuheben. Mit einem sog. „Kompositionenabend“ für die eigenen Werke Interesse zu wecken, ist für einen unbekannten Musiker immer ein zweifelhaftes und mißliches Unternehmen. Ganz fürchterlich ist aber der Eindruck, wenn einer, der nur Trivialitäten will und die nicht einmal kann, wie Walter Erdmann von Kalinowski, durch ein Sängerpaar — Roland Hell und Frida Hell-Achilles — hintereinander, ohne Unterbrechung durch irgend etwas anderes, 23 Lieder und Balladen zum Vortrag bringen läßt. Schließlich ist noch Heinrich Kiefers zu gedenken, der in einem Volks-Symphoniekonzert mit dem Schumannschen Violoncellokonzert den stärksten Erfolg hatte, obgleich er gerade an diesem Abend nicht ganz auf der Höhe seines großen Könnens zu stehen schien.

Rudolf Louis

PARIS: Zu den drei großen Sonntagskonzerten der Konservatoriumsgesellschaft, von Colonne-Pierné und von Lamoureux-Chevillard sind nun noch drei andere gekommen: das Konzert Sechiari, das in dem neugegründeten Palais de Fêtes ein angemessenes, aber doch etwas bescheidenes Lokal gefunden hat, das Konzert Hasselmans, das in diesem Winter sein Glück unter der Leitung von Henry Morin am Sonntagabend versucht, und das Konzert Monteux, das im Saale des Casino de Paris zu billigsten Preisen arbeitet. Dieser Fülle der Gelegenheiten entspricht aber die Fülle der Neuheiten nicht. Was als solche geboten wird, ist meist Theatermusik, die ihren wahren Zweck noch nicht erreicht oder bereits verfehlt hat. In dieser Beziehung ist namentlich eine neue „Orpheus“-Musik von Roger Ducasse zu erwähnen, die im Konzert Lamoureux günstig aufgenommen wurde und nicht als eine Beleidigung Glucks angesehen werden kann, weil Ducasse seinen „Orpheus“ als symphonische Pantomime aufgefaßt hat, was bei der Einfachheit des Stoffes annehmbar genug ist. — Als ideale Ballettmusik ist wohl der „Tanz der Devadasi“ von Florent Schmitt anzusehen, der trotz seines höchst modernen Charakters im reaktionären Konservatoriumskonzert Zutritt fand. — Fernand Le Borne ist mit Massenet zugleich auf den Gedanken gekommen, eine Oper „Kleopatra“ zu schreiben. Fast gleichzeitig wurde seine „Kleopatra“ in Rouen und die des verstorbenen Meisters in Monaco gespielt. Das Vorspiel zum vierten Akt Le Borne's machte im Konzert Lamoureux einen vorzüglichen Eindruck, obschon der Tonsetzer in diesem Stück alle Streichinstrumente ausgeschlossen hat. — Reine Konzertmusik war wenigstens das symphonische Gedicht von Grovlez „Der Blumen Rache“, das Pierné mit Erfolg vorführte. — Nicht ungünstig wirkten auch zwei Vorspiele des Musikdramas des Belgiers Albert Dupuis „Jean Michel“ im Konzert Sechiari. Sechiari gibt sich auch große Mühe, tüchtige Solisten von auswärts zu gewinnen. Einen außerordentlichen Erfolg errang Frau Kaschowska in Wagners „Träume“, in Schuberts „Erlkönig“ und im Liebestod der Isolde. Auch die Böhmische Bozena Kasserowska machte einen günstigen Eindruck, obschon die Arie aus der „Russalka“ von Dvořák etwas in die Länge gezogen ist und die „Chanson triste“ von Duparc nicht ernst genug aufgefaßt wurde. — Ein eigenes

Konzert mit dem Orchester Lamoureux gab der Geiger Charles Herman, worin er das zweite Geigenkonzert von Bruch, ein in Paris neues Geigenkonzert von Jongen und dasjenige von Brahms in hervorragender Weise spielte. Für den ersten Satz des Brahms-Konzerts hatte er selbst eine Kadenz zu schreiben gewagt, die sich übrigens dem Stil des übrigen ziemlich gut anpaßte. Die Sängerin Arnolde Stephenson nahm das neugegründete Orchester Schmitz in Anspruch, um älteste englische und italienische Musik mit modernsten französischen, deutschen und russischen Gesangswerken zu verbinden. — Ein sehr interessantes Konzert, das wiederholt werden mußte, war dasjenige der neuen Gesellschaft der Berufsschoristen, die sich unter der Leitung von Inghelbrecht in den schwierigsten Chorwerken ohne Begleitung alter und neuester Zeit als erstaunliche Virtuosen erwiesen. — Während Risler fortfährt, in seiner Serie von acht Konzerten alle Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ mit den letzten Sonaten Beethovens zu verbinden, hat sich auch Emil Sauer wieder als Pianist ersten Ranges und als achtungswerter Komponist kleiner Virtuosenstücke in Paris in Erinnerung gebracht. Als neue Klaviergröße erschien Rudolph Ganz, der auf die schwierigsten Sachen von Liszt als Gegensatz eine der lebendigsten Sonaten von Haydn vortrug. Der Spanier Fernando Via brachte die Werke seiner Landsleute Albeniz und Granados zur Geltung, wurde aber nicht minder den Klassikern gerecht.

Felix Vogt

PRAG: Der Zahl nach haben uns auch im abgelaufenen Berichtsmonat die Pianisten am häufigsten mit ihrem Besuche beehrt. Ältere, von der Sonne des Ruhms Bestrahlte und jüngere, die sich den Platz an dieser Sonne mit der Finger Gewalt erst erkämpfen wollen. Erfreulich ist nur, daß man jetzt seltener den ganz Talentlosen begegnet. Artur Rubinstein ist vorwiegend Techniker, auch Jascha Spiwakowski und der Spanier Ricardo Vines. Helene Lampl wird ihren Weg machen. Ernst v. Lengyel und Paul Goldschmidt sind bereits vollreife Künstler, die durch ihr Spiel den Hörer in Entzücken versetzen können. Im Zeichen Beethovens vereinigten sich Conrad Ansohre und Bronislaw Huberman zu einem Violin-Sonatenabend; in demselben Zeichen siegten auch der Pianist Telemaque Lambrino und Gerhard v. Keußler. Von zwei jungen amerikanischen Geigerinnen ist zu berichten: von Emily Gresser und Katharina Bosch, von denen die letztere neben dem Beethovenschen Konzert zwei Novitäten brachte, ein sehr dankbares Violinkonzert ihres Lehrers Hans Sitt und ein famoses Violinkonzert von Julius Weismann. Der Bratschist des Ungarischen Streichquartetts, Erich F. Kornstein, entpuppte sich auch als Solist als außerordentlich musikalisch empfindender Künstler, der vor allem mit einer Violasonate des alten Francoeur Vergnügen bereitete; und daß Casals, auch wenn er eine halbe Stunde später als angesagt sein Konzert beginnt, hellen Enthusiasmus weckt, braucht nicht erst nachgewiesen zu werden. Dünn gesät sind die Liederabende gewesen. Hervorzuheben ist nur der Liederabend Else Brömse-Schünemanns, in dem die hohe Intelligenz der Künstlerin wieder einen Genuß

der erlesensten Art vermittelte. Die modische Laute entsandte auch diesmal wieder zwei Vertreter: den biderben Tiroler Dr. Franz Moll, dessen Spezialität die in verborgenen Alpentälern entdeckten geistlichen, mit derbem Humor durchsetzten Volkslieder sind, und Elsa Laura v. Wolzogen, deren weiblich anmutige Vortragskunst sehr gefiel. Im Kammermusik-Verein kam durch das Gewandhaus-Quartett ein Quartett von Klose zur Aufführung. Die vier „Raten an seine Gestrengen den deutschen Schulmeister“ sind leidlich lang geraten, und mancher mag sich gedacht haben, daßes doch oft besser ist, wenn man schuldig bleibt. Im Dürerbund kamen unter dem Schlagwort „Deutsche Heimatkunst aus Böhmen“ die talentierten Fidelio Finke (Klavier) und Emil Fischer (Lieder) zum ersten Male zu Worte. Heinrich Rietschs ausgereifte Kunst wirkt in der „Rhapsodie“ am unmittelbarsten. Zemanek führte als der erste in Prag Strauß' „Festliches Präludium“ auf, das trotz dem nicht gerade imponierenden Erfindungsreichtum durch die kolossale Aufmachung aller technischen Mittel packte. Im Philharmonischen Konzert im Neuen deutschen Theater hob Zemlinsky Arnold Schönbergs „Drei Orchesterlieder“ aus der Taufe. Sie sind aber trotzdem Heiden geblieben, unfrommer Gemütsart und schrecklich steril. Wann wird Schönbergs Zeit kommen?

Dr. Ernst Rychnovsky

WIEN: Eine recht schwache, in dürftiger Grazie allzu magisterhaft werbende Sere-nade des sonst weit bedeutungsvolleren, wenn auch niemals schwelgerisch reichen Vitezlav Novák und ein prachtvoll glühendes, phantasie-trunkenes, in den magischen Klangfarben betörend schimmerndes und von reicher Thematik kunstvoll und melodisch durchzogenes Vorspiel zu einem Drama von Franz Schreker hat Weingartner in den letzten beiden Konzerten der Philharmoniker vorgeführt. Daneben in anderen Veranstaltungen eine Häufung von Novitäten, die ausführliches Eingehen verwehrt, deren Wesen aber auch, trotz manches Fesselnden und anregend Problematischen, nicht allzusehr zu liebevollem Sichbefassen reizt: Elgar's „Falstaff“, weder in der Prägnanz, noch in der Drastik der Erfindung, noch in der Eigentümlichkeit der musikalischen Fassung auch nur von fern an die famos porträtierenden Variationen, oder die Cockaigne-Ouvertüre des in seinen Anfängen so stark zum Aufhorchen zwingenden und jetzt immer mehr in unbesetzt formalistischer Meisterschaft erstarrenden englischen Tondichters heranreichend; Reger's Böcklin-Suite, die trotz außerordentlicher Details, warmer Stimmungen und manches schön vertrauten Motivs doch wieder die betrübende Tatsache klarmacht, daß das „Problem Reger“ keine Geheimnisse mehr hat, und daß eine seltsame Wandlung zum Weichlichen und Gewinnenden den einst so schroffen, sein Bestes versteckenden, mit grimmigem Hohn auf alles Philiströse und Familienblattmäßige der Musik losgehenden und ihm jetzt oft so bedenklich nahekommenden Meister ergriffen hat; wobei nur zu hoffen ist, daß hier eine vorübergehende seelische Phase nach irgendeiner inneren Krise solche Beschwich-tigung fordert, aber daß diese Durchgangsstation bald verlassen und wieder zu stolz

abseitigem Schaffen führen möge. Beide Werke hat Löwe, der innerlich bewegte, warme, Anteilvoll miterlebende Musiker, mit dem Konzertverein gestaltet und hat auch Hauseggers „Wieland der Schmied“, dieses sturmvoll auf schroffe Höhen getriebene Jugendlied aufgeführt, dessen wühlende Empfindung und Leidenschaft seltsamerweise durch zuviel Melodie ein wenig aufgeweicht wird, aber dessen nach Größe ringendem, glutvollem Ernst man sich doch nicht entziehen kann. Neben dem kulturell gefestigten, klassisch klaren und doch von zarter Innigkeit erfüllten Löwe, der in seinen Bruckner-Aufführungen immer helle Lust entfesselt, greift jetzt auch der impetuosere, in triebhafter Musikerkraft strotzende, immer in Flammen stehende Oscar Nedbal nach den Lorbeeren des Bruckner-Dirigenten und hat jüngst die „Neunte“ des Meisters mit überraschendem Gelingen, in großem Zug der melodischen Kontinuität, mit sprühendem Feuer im Scherzo, mit wuchtiger Kraft in den Außensätzen enthüllt; hat daneben auch Mahlers „Neunte“ gebracht, nicht ganz mit gleichem Gelingen, weil viele entscheidende Akzente fehlten, die einheitliche Linie des Melos manchmal verschüttet wurde und die rechte Strahlenbrechung oft einem allzu robusten Licht- und Schattenspiel gewichen war — nur in dem wie auf Flügeln ins Abendrot entschwebenden Adagio war bei aller Differenzierung der Details die Einheitlichkeit dieses mild segnenden und manchmal wie in leisem Schluchzen erstickten Gesangs voll herausgearbeitet. Wieder zeigte es sich, daß hier Mahlers Höchstes und Schwächstes dicht nebeneinander stehen; das Höchste im ersten Satz, dem Reinsten, Persönlichsten, Schmerzlichsten, Eigensten, was Mahler geschaffen, und in der wundervollsten, leidbeladenen Schönheit und der unsäglichsten, erschütterndsten Trauer, die er je in Tönen erlebt hat, vielleicht die unvergeßlichste Musik, die seit Beethovens letzten Quartetten aus solchen Welten lebensfernster Einsamkeit erklingen ist. Neue Kontinente; aber den, der sie im Traume erschaute und in Tönen nachschuf, haben die Boten jenes fernen, fremden Reiches allzubald mit sich in ihr Land genommen, von dem Sterbliche nichts verraten sollen . . . Drei Novitäten brachte der Philharmonische Chor unter Schrekers Führung: reizvoll melancholische, vom Duft der slawischen Landschaft erfüllte, gleich Naturlauten anmutende mährische Lieder von Jaroslav Krička; ein rhapsodisches, in schwelgerischer Klangüppigkeit, manchmal in rauschenden Bombast verfallendes, aber thematisch gut geführtes und nur allzu geflissentlich unruhig harmonisiertes Chowerk „Der sterbende Schwan“ von Johanna Müller-Hermann, die moderner wirken würde, wenn sie es weniger unter Anführungszeichen wäre; und schließlich eine üble musikalische Historienmalerei äußerlichster Sorte, Friedrich Kloses „Ein Festgesang Neros“, von einer Art, die man in ihrem lärmenden, kulissenreißerischen Pomp längst überwunden wähnte, nirgends lebendige, von Menschlichkeit erfüllte Gestaltung, nur Mummenschanz, Kostümfest, Theaterdekoration in Tönen. (Wobei ein paar glänzende Instrumentationseinfälle nicht übersehen werden dürfen.) In der Zeit Ibsen's und Maeterlinck's kann uns

Victor Hugo — von dem die Dichtung zu dieser Atelierschwarte stammt — ebensowenig mehr sagen als solche Musik in der Zeit Pfitzners, Strauß', Mahlers. — Noch ein Wort über den stürmischen Sieg, den Siegfried Ochs hier gleich bei seiner ersten Interpretation der „Schöpfung“ (mit der Singakademie) errungen hat: solche Lebendigkeit bei solcher Präzision, so geistvolle und dabei stets die stilistischen Grenzen währende Kraft der tonmalenden Details, solche Meisterschaft in der Atem- und Wortbehandlung im Chorstudium hat man seit langen Zeiten hier nicht gehört; und vor allem: hier ist einer, der Musik unmittelbar empfindet und wiedergibt, dessen innerer Reichtum sich den Ausführenden und Empfangenden in jedem Moment zwingend mitteilt, der mit ungebrochener, durch keinerlei Überkommenes verirrter Empfindung an das Werk herantritt und es nachschafft, der Fülle des eigenen Gefühls ganz vertrauend, als wäre es heute geschaffen worden. Das gibt seiner Wiedergabe diese ungeheure Lebendigkeit, und sein kultiviertes Musikertum wieder sorgt dafür, daß dieses Unmittelbare und Glühende doch nicht der Größe des Stils verlustig werde. All dies hat ihm den Triumph über die wenige Tage zuvor veranstaltete „Schöpfung“ des Singvereins nicht schwer gemacht, die unter Schalks immer nobler und sicherer, aber auch immer monotoner und etwas verschwommener Führung zu Gehör gebracht wurde. Gewiß: unter allen Dirigenten, die vernennen, ist mir Herr Schalk am wenigsten ver-

haßt; weil er bei allem Mangel an Genauigkeit, Straffheit, klarem Aufbau, großer Gipfelung, zwingendem Affekt — lauter Dinge, die seine Aufführungen alter Werke, im Gegensatz zu der konzentrierten Wucht, Schlagkraft, Prägnanz und vor allem zu der gegenwartvollen, blühenden Musiklebendigkeit bei Ochs, gleichsam zu seminaristischer Demonstration, zu retrospektiv historischer Darbietung machen — ein feiner, kluger und künstlerischer Kopf ist und vor allem, weil er sich als ein famoser Erzieher bewährt hat: für seinen Chor zu gewissenhaftem Studium und zum Wachsen an großen Aufgaben, für das Publikum durch zielsichere und bewußte Pflege der großen Meisterschöpfungen Bachs und Händels, Beethovens und Brahms'. Wo bei ihm das schwer zu bestimmende, aber immer zu fühlende Manko liegt, ist nicht leicht festzustellen. Wahrscheinlich im Temperament, in der mangelnden suggestiven Fähigkeit, das innerlich Gehörte auf die anderen zu übertragen, im Fehlen des „objektiven“ Hörens: er vernimmt offenbar weniger das Tonbild der tatsächlichen Aufführung, als das in ihm immanente. Gerade deshalb ist Ochs doppelt lebhaft zu begrüßen: seiner eigenen großen Leistung wegen und des Kampfes willen, der sich — hoffentlich — in schönem Ehrgeiz zwischen den Chorkörperschaften entspinnt wird, und der an die Stelle der Selbstzufriedenheit die treibende Unruhe und den Drang nach Vollendung setzt, die jeder in seiner Weise erreichen soll.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Marie Soldat-Roeger, die ausgezeichnete Geigerin und Führerin des ihren Namen tragenden Quartetts, feiert am 25. März ihren 50. Geburtstag. In Graz geboren, war sie daselbst Schülerin von Pleiner und Pott und genoß später in Berlin den Unterricht Joseph Joachims.

Das Bild des Grafen Nikolaus Seebach gehört zu dem Artikel von F. A. Geißler, in dem der Leser eine eingehende Würdigung des hochverdienten Generaldirektors der Dresdener Hoftheater findet.

Durch die Güte des Herrn Gustav Wunderwald sind wir in der Lage, vier seiner für das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg angefertigten Entwürfe zum „Parsifal“ zu bringen, von denen zwei, der heilige Wald mit See und Klingsors Schloßsturm, hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Die Bilder sind bewußt auf einfache monumentale Wirkungen gestellt und passen in ihren prächtig abgetönten Farben sich den Forderungen des Werkes ebenso außerordentlich an wie die beiden anderen, der Gralstempel und die Blumenau, von denen namentlich das erste, in sattem Blau gehalten, auf dem sich die gewaltigen, himmelanstrebenden goldenen Säulen gut abheben, einen großen Eindruck hinterläßt.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

7
80
5
9



MARIE ROEGER-SOLDAT

★ 25. März 1864



XIII

12

UoM

1140



GRAF NICOLAUS SEEBACH

XIII



12

U of M

Digitized by Google



Gustav Wunderwalds Dekorationsentwurf zum Parsifal
des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg
HEILIGER WALD MIT SEE



Vor M

Digitized by

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALS BAND DES DREIZEHNTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1913/14)

- Abendroth, Hermann, 118. 180. 312.
Abert, Hermann, 120.
Abonnementskonzerte (Aachen) 304.
Abonnementskonzerte (Genf) 119. 313.
Abonnementskonzerte (Hannover) 379.
Abonnementskonzerte (Stuttgart) 63.
Abonnementskonzerte, Städtische (Straßburg), 125.
Abt, Franz, 32.
Ackté, Aino, 56. 122. 185. 188.
Adam, Adolphe, 46.
Adami, Kurt, 178.
Adler, Guido, 100.
d'Agoult, Gräfin, 68. 70. 75.
Aguado, Dionisio, 286.
Ahner, Bruno, 122.
Ahrens, Amy, 243.
Ahrens, Charlotte, 52.
Aich, Priska, 366.
Akademicien, Musikalische (Mannheim), 60. 252.
Albers, Henri, 254.
Albert, Eugen, 44.
d'Albert, Eugen, 27. 43. 53. 110. 122. 123. 125. 127. 157. 175. 176. 178. 180. 184. 224. 244. 246. 248. 250. 251. 315. 316. 354. 367. 375. 376. 377.
Albert, Heinrich, 62. 287. 333.
Albrecht, Edith, 178.
Albrecht (Sängerin) 181.
Alcock, G. W., 59.
Alexander (Minnesänger) 167.
Alexandra Palace Choral and Orchestral Society (London) 59. 185. 317.
Alexanian, Diran, 122.
Alexis, Willibald, 344. 345. 346.
Alfermann, Marianne, 365.
Alfieri, Vittorio, 273.
Alfvén, Hugo, 183.
Alkan, Ch. V. M., 125. 224. 308.
Allekotte, A., 55.
Allers, C. W., 192.
Allgemeine Zeitung, Norddeutsche, 346.
Allyn, Helen, 368.
Alpaert (Komponist) 105.
Altenkirch, Otto, 354.
Altmann, Wilhelm, 296.
Altmann-Kuntz, Margarete, 126.
Alving, Carl, 108.
d'Amato, Carlo, 316.
d'Ambrosio, A., 122. 186. 243.
Ammermann, Wilhelm, 57. 176.
Anders, Margarete, 190.
Andersen, Chr., 370.
v. Andrassfy, Hedwig, 127.
Andreae, Volkmar, 117. 180. 192.
Andrießen, Willem, 56.
Andrejewa - Skilondz, Adelaide, 306.
Anesci 370.
d'Annunzio, Gabriele, 191.
van Anrooy, Peter, 318.
Ansorge, Conrad, 188. 306. 382.
Ansorge, Margarethe, 52. 244.
v. Antalffy, D., 179.
Antalffy-Zsiross 247.
Anthes, Georg, 170.
Anton, Max, 105.
Arbos, Fernandez, 317.
Arenski, Anton, 62. 119. 247. 377.
Arion (Weimar) 319.
Aristophanes 156. 345.
Aristoteles 330.
Arlberg, Hjalmar, 63. 316.
d'Arnalle, Vernon, 381.
Arndt-Ober, Margarete, 369.
Arnold, Betty, 246.
Arnoldson, Sigrid, 107.
Aron, Paul, 376.
Arseniew, Alexander, 187.
Artôt de Padilla, Lola, 365.
Artz, Carl Maria, 48. 178. 307.
Aschaffenburg, Alice, 120.
Äschylos 156. 280.
Atkins 186.
Aubert, Louis, 168.
Auderith, Karl, 239. 240.
Auer, Leopold, 125. 189.
Augener, E., 146. 148.
Augsbach, Erich, 246.
Augustinus 294.
Aulin, Tor, 119. 254. s. Totenschau XIII. 12.
Aumann, A., 246.
Aussenac, Marie, 311.
Austin, Frederick, 58.
Aveline 370.
Bach, Eduard, 318.
Bach, E., 188.
Bach, Joh. Christian, 252.
Bach, Joh. Seb., 12. 16. 21. 22. 23. 25. 26 ff (J. S. B.s Wohltemperiertes Klavier). 40. 42. 47. 48. 50. 52. 53. 57. 61. 62. 64. 73. 80. 85. 98. 112. 113. 114. 115. 118. 122. 123. 125. 150. 158. 160. 177. 178. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 207. 208. 224. 225. 227. 228. 232. 241. 243. 251. 254. 255. 304. 305. 306. 311. 312. 317. 319. 324. 340. 348. 349. 359. 371. 372. 375. 377. 378. 379.
Bach, K. Ph. E., 18. 22. 23. 48. 188.
Bach, W., 112.
Bachchor, Basler, 112.
Bache, Paulus, 244.
Bachenheimer, Theo, 377.
Bachgemeinde (Frankfurt a. M.) 55.
Bachmann, Walter, 117. 312. 373.
Bachmann (Sänger) 187.
Bachmeyer, Lottie Erika, 53.
Bach-Verein (Brüssel) 54. 311.
Bach-Verein (Heidelberg) 120. 314.
Bach-Verein (Karlsruhe) 379.
Bach-Verein (Leipzig) 121. 372.
Bach-Verein (Paris) 122.
Bach-Verein (Posen) 123.
Bach-Vereinigung, Münchner, 61.
Backer-Sunde, Johann, 318.
Backhaus, Wilhelm, 122. 189. 248.
Bader, Willy, 169.
Bahling, Hans, 46.
Bake, Otto, 51. 53. 176. 179.
Baklanoff, Georg, 44. 51. 170. 191. 356.
Bakst, Leo, 238.
Balakirew, Mill, 226. 253.
Balanowska, L., 61.
Baldzun, Georg, 107.
Ballet, Russisches, 368. 370.
Balmont 189.
Band, Erich, 63.

- Band-Agloda, Olga, 190.
 Bandler, Rudolf, 111.
 Bantock, Granville, 185.
 Barbarina 43.
 Barbi, Alice, 361.
 Barco-Frank, Olga, 235.
 Bardas, Therese, 308.
 Bardas, Willy, 253.
 Barinowa, Marie, 114.
 Barmas, Issay, 189.
 Barnay, Lolo, 52.
 Barnett, J. F., 185.
 Barrière (Pianistin) 125.
 Bartók, Béla, 212.
 Bartram, Robert, 107.
 Bartsch, Gertrud, 303.
 Basil, Friedrich, 369.
 Basilius Thaumaturgos 134.
 Basilius der Große 134.
 Bassermann, Hans, 308.
 Bath, Hubert, 185. 186.
 Batka, Richard, 43. 371.
 Battistini, Mattia, 64. 370.
 Batz, Reinhold, 55.
 Bauer, Armella, 287.
 Bauernfeld, Eduard, 371.
 Baum, Karl, 44. 235.
 v. Baußnern, Waldemar, 249.
 305. 319.
 Bax, Arnold, 58.
 Beach, Amy, 56. 114.
 Beardsley, Aubrey, 255.
 Beaumarchais 339.
 Bechstein 64.
 Becker, Fr., 242.
 Becker, Gottfried, 105. 301.
 Becker, Hugo, 174. 310.
 Becker, Karl, 62. 242.
 Becker, Otto, 242.
 Becker, Reinhold, 183. 354.
 Beecham, Thomas, 46. 98.
 Beer-Walbrunn, Anton, 62.
 Beethoven, Ludwig van, 3 ff (Beethoveniana). 16 ff (Der Klavierstil des letzten B.). 26. 27. 39. 40. 48. 49. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 68. 80. 86 ff (Beethoveniana VI.: Zur Fünften Symphonie). 97. 99. 101. 102. 104. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. (Bilder). 150. 155. 156. 161. 174. 175. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 188. 189. 190. 191. 192. 207. 208. 213. 224. 225. 226. 227. 228. 240. 241. 242. 244. 245. 246. 248. 249. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 261. 262. 267. 268. 270. 271. 275 f (Der gewaltige Pausentakt in B.s Fünfter). 277 ff (Der Pausentakt in B.s Fünfter). 295. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 324. 329. 331. 338. 340. 348. 349. 363. 371. 372. 373. 374. 375. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383.
 Behm, Eduard, 52. 116. 246. 311. 354. 376.
 Behr, Hermann, 117. 246.
 Behrend, Max, 172.
 Beier, Franz, 107. 315.
 Bekker, Paul, 227. 364.
 Béldi-Zerkowitz 170.
 Bella, Rudolf, 192.
 Belling (Dirigent) 124.
 Bellwidt, Emma, 112. 121. 314.
 Beloussow, E., 61. 124. 125. 183. 188.
 Benda, Georg, 115. 228.
 Bender, Paul, 172. 303.
 Bendix, Viktor, 121.
 Benham, Victor, 317.
 Benjaminse, Johanna, 116.
 Benkő, Alice, 309.
 Bennett, John, 62.
 Bennett, William St., 80.
 Benoit, Peter, 160. 311.
 Bentwich, Margery, 317.
 Berber, Felix, 124. 252. 253. 318.
 Berend, Fritz, 249. 253. 375.
 Berg, Nathan, 254.
 Bergau, Willibald, 375.
 Bergdolt, Sascha, 112.
 Berger-Rilba, Isa, 308.
 Berger, Robert, 190. 381.
 Bergh, Francisca, 121.
 Bergh, Rudolph, 60.
 Bergmann, Bruno, 254. 380.
 Bergmann, Fritz, 109.
 Bergmann, Hans, 304.
 Bergwein, Marie, 176. 250.
 Berkowsky, Hermann, 308.
 Berlioz, Hector, 52. 59. 60. 61. 67. 68. 79. 81. 86. 121. 124. 159. 161. 182. 183. 185. 208. 228. 249. 254. 295. 305. 313. 324. 325. 331. 376.
 Bernard, Gabriel, 369.
 Bernau, Alfred, 236.
 Bernède, Arthur, 109.
 Berneker, Constanx, 115.
 Berner, Conrad, 53.
 Berner, Lieselott, 53.
 Bernstein, Eva, 122.
 Bertram, Georg, 244.
 Bertram, Käte, 244.
 Berwald, Astrid, 254.
 Berwald, Franz, 115. 183. 254.
 Besl, Karl, 367.
 Beyer, Elfriede, 309.
 Beyer, Heinz, 308.
 Beyer, Margarete, 309.
 Beyschlag, Adolf, 359.
 Bibliothek, Kgl. (Berlin), 67. 87.
 Bicknese (Pianist) 190.
 Biden, Sydney, 53. 309.
 Bierbaum, Otto Julius, 105. 164. 327.
 Bieler, August, 376.
 Bihar (Sänger) 170.
 Bilewski (Violinist) 54.
 Billroth, Theodor, 361.
 Birkendahl, August, siehe Totenschau XIII, 12.
 Birkigt, Hugo, 61. 252.
 Birnbaum, Z. A., 64.
 Bischof, Ferdinand, 56.
 Bischoff, Hermann, 305.
 Bischoff, L., 86. 275. 276.
 v. Bismarck, Otto, 274.
 Bittner, Julius, 111. 127. 381.
 Bizet, Georges, 46. 156. 208.
 Björnson, Björnsterne, 62.
 Blaha, Grete, 44.
 Blanchet, Louis, 245.
 Bläservereinigung der Hofkapelle (Weimar) 126.
 Blau, Robert, 94.
 Blau, Dr., 298.
 Blätter, Bayreuther, 358.
 Blech, Leo, 50. 95. 182. 354.
 Bleuler 265. 266.
 Bleyle, Karl, 182.
 Blokzijl, Max, 244.
 Blum, Carl Robert, 310.
 Blume, Hans, 249.
 Blumer jun., Theodor, 354.
 Blümle, Josef, 112.
 Blüthner-Orchester 48. 51. 54. 113. 116. 125. 175. 176. 241. 243. 306. 307. 372.
 Bobiński, H., 143.
 Boccherini, Luigi, 55. 167. 245.
 Böcklin, Arnold, 55. 116. 118. 149. 187. 252. 307. 314. 315. 383.
 Bocquet, Roland, 62. 242.
 Bodanzky, Artur, 46. 60. 172. 252. 303. 311.
 Bode, Rudolf, 62.
 Bodenstein, Ernst, 252.
 Bodmer, Joh. Jakob, 330.
 Boehm-van Endert, Elisabeth, 46. 107. 234.
 Boehe, Ernst, 64. 175. 373.
 Boëllmann, Léon, 241.
 Boennecken, Lucie, 171.
 Bogoslawski, Eugen, 187.
 Bogucka (Sängerin) 124.
 Bohle, Clara, 61.
 Böhme 134.
 Boieldieu, F. A., 105. 106.
 du Bois-Reymond, Emil, 328.
 Bokmayer, Elisabeth, 62. 63. 119. 242.
 Bollmann, Hans, 106.

- Bonincenna, Celestina, 370.
 Bonnet, Joseph, 377.
 Le Borne, Fernand, 382.
 Bornemann, Heinrich, 182.
 Bori, Lucrezia, 369.
 Borodin, Alexander, 124. 254. 306. 380.
 Borowsky, Alexander, 255.
 Borsche-Bornmüller, Anny, 375.
 v. Bortkiewicz, Sergei, 241.
 Boruttau, Alfred, 123. 189. 191.
 Borwick, Leonard, 59.
 Bos, Coenraad V., 51. 378.
 Bosch, Katharina, 57. 243. 315. 376. 380. 381. 382.
 v. Bose, J., 380.
 Bosetti, Hermine, 62. 179. 371.
 Bossi, Enrico, 189. 248. 250. 251. 255. 306. 377.
 Bostroem, Hanna, 374.
 Bötcher, Elmar, 373.
 Bote, Ed., & Bock, G., 148.
 Böttcher, Robert, 234.
 Bottermund, Hans, 52. 175. 373.
 Böttger, Georg, 48.
 Boucherit, Jules, 119. 373.
 Bouillez (Sänger) 301.
 Bourne, Una, 308.
 Boveri, Franz, 114.
 Boyce, William, 167.
 Brahms, Johannes, 21. 22. 23. 32. 48. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 62. 63. 97. 112. 113. 114. 116. 117. 119. 120. 122. 123. 125. 126. 127. 150. 174. 175. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 208. 218. 219. 224. 225. 227. 228. 240. 241. 244. 245. 246. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 267. 295. 306. 308. 311. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 336. 338. 361. 362. 364. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382.
 Brahms-Verein (Berlin) 240.
 Braille, Louis, 97.
 Brailowsky, Alexander, 178. 254.
 Bramsen, Henry, 380.
 Brand, Friedrich, 286. 287.
 Brandes, Friedrich, 315.
 Brandt, Sebastian, 324.
 Brandts-Buys, Jan, 43 („Glockenspiel“. Uraufführung in Dresden).
 Brat, Clara, 381.
 Brauer, Max, 379.
 Braun, Friedrich, 172.
 Braun, Karl, 181.
 Braune, H., 380.
 Braunfels, Bertel, 318.
 Braunfels, Walter, 47. 62. 192. 250. 253. 312. 318.
 Brause, Hermann, 250. 253. 315.
 Braylowsky, Eugenie, 126.
 Brecher, Gustav, 122. 172.
 Breitenfeld, Richard, 170. 249.
 Breithaupt, Rudolf Maria, 20. 41.
 Breitingen, Joh. Jakob, 330.
 Breitkopf & Härtel 10. 12. 86. 172. 232. 280. 294. 359. 361.
 Brendel, Franz, 99.
 Brenner, Hanna, 47. 112.
 Brettani (Deklamator) 56.
 Breuer, Rudolf, 172.
 Breughel 54.
 Breuning, Gunna, 183. 244.
 Bréval, Lucienne, 237.
 Bréville, Pierre, 311.
 Breymann, Else, 188.
 Bridge, Frederick, 59. 185.
 Bridge, Frank, 45.
 Brioux, Ernest, 253.
 Brinkmann, Rudolf, 170.
 British Chamber music Players (London) 59. 186. 317.
 Broch, Vera, 56.
 Brode, Max, 251. 371.
 Brodersen, Fritz, 187. 314.
 Brohly (Sängerin) 109.
 Brömse-Schünemann, Else, 52. 382.
 v. Bronsart, Hans, 358.
 v. Bronsart, Ingeborg, 358.
 Bronsgeest, Cornelis, 50. 116. 367.
 Bruch, Hans, 62.
 Bruch, Max, 49. 52. 56. 62. 183. 185. 223. 225. 252. 372. 380. 382.
 Bruch, Wilhelm, 188.
 Bruckner, Anton, 55. 60. 61. 62. 63. 64. 125. 178. 187. 188. 191. 208. 240. 249. 250. 251. 306. 313. 314. 318. 319. 362. 377. 378. 383.
 Brucks, Otto, s. Totenschau XIII, 9.
 Bruckwilder, Thekla, 55. 111.
 Bruger-Drews, Margarete, 171.
 Brühl, Margarete, 307.
 Bruhn, Eva, 112. 118. 179.
 Brun, Johanne, 368.
 Brun, Pierre, 313.
 Brunlet (Sängerin) 109.
 Bruno, Georg, 105.
 Bruneau, Alfred, 263. 301. 371.
 Brüsselmanns (Komponist) 54.
 van der Bruyn, W., 311.
 Brysson, Ernest, 187.
 Brzezinski, Franz, 151.
 Buers, Willy, 45.
 Bugge, Erna, 319.
 Buhlig, Richard, 58. 62. 116. 312.
 Bulling, Burckard, 311.
 v. Bülow, Hans, 18. 21. 22. 27. 41. 148. 150. 151. 192 (Bilder). 224. 262. 313. 336. 361. 362. 363. 364.
 Bulyschew, Viteslav, 187.
 Bumcke, Gustav, 305.
 Bund, Berner, 361.
 Bungert, August, 353.
 Bunk, Gerard, 180. 377.
 Bunzel, Lotte, 119.
 Buongiorno, Crescenzo, 354.
 Burger, Else, 63.
 Bürger, Gottfried August, 163.
 Burgin, R., 183.
 Burkard (Kapellmeister) 376. 377.
 Burkhardt, Jakob, 327.
 Burkhardt, Max, 49.
 Burlin, Marga, 176.
 Burmeister, Richard, 315.
 Burmester, Willy, 50. 119. 123. 180. 182. 184. 248. 315. 379.
 Burns, Robert, 344.
 Burrian, Karl, 121.
 Burstein, Rebekka, 114.
 Busch, Adolf, 56. 62. 114. 246. 248. 256. 304. 313. 318. 378.
 Busch, Fritz, 242. 256. 305.
 Busch, Gertrud, 184.
 Busch, Wilhelm, 288.
 Busch-Trio 256.
 Busoni, Ferruccio, 122. 124. 178. 187. 224. 245. 253. 255. 306. 309. 310. 375.
 Bussard, Hans, 171.
 Büttner, Fritz, 108.
 Büttner, Max, 171.
 Buxtehude, Dietrich, 121.
 Byron, Lord, 82. 83. 84.
 Cäcilia (Zeitschrift) 6. 11.
 Cäcilienverein (Kopenhagen) 380.
 Cäcilienverein (Sondershausen) 189.
 Caffaret, Lucie, 309.
 Cahier, Charles, 56. 64. 123. 188. 249. 314. 368.
 Cahn-Speyer, Rudolf, 253.
 Cahnbley-Hinken, Tilly, 53. 117. 192. 380.
 Cain, Henri, 301. 370.
 Caldara, Antonio, 118.
 Camoëns 253.
 Campanini, Cleofonte, 369.
 Campioni, C. A., 167.
 Canivet (Pianist) 253.
 a cappella-Chor (Haag) 305.
 a cappella-Chor (Kiel) 183.
 Capet, Lucien, 54. 381.
 Capet-Quartett 62. 177. 249. 252. 381.
 Caponsacchi, Marguerite, 254.
 Caporale, Andrea, 59.
 Carasa 240.
 Carcassi 287.

- Carlson, Bengt, 183.
 Carré, Albert, 237.
 Carré, Marguerite, 237.
 Carreras, Maria, 242.
 Carrière, Paul, 62. 188. 243. 256. 313.
 Carstens, Asmus, 330.
 Carstens, Ph., 55.
 Cart, Prof., 261.
 Caruso, Enrico, 256 (Bild). 365. 369.
 Casadesus, F., 301 („Cachapès“). Uraufführung in Brüssel).
 Casals, Pablo, 48. 51. 60. 63. 118. 119. 187. 189. 248. 312. 315. 382.
 Casten-Otto, Marie, 55.
 Catalani, Alfredo, 47.
 Catherine, Alphonse, 174.
 Catoire, Georg, 179.
 Mc. Caughey, Mona, 308.
 Cavan, Marie, 302.
 Cecerle, Fritz, 119.
 Cernikoff, Wladimir, 309.
 Cerola, 370.
 Cervantes, Maria, 380.
 Cervi-Caroli (Sängerin) 47.
 Chabrier, Emanuel, 180. 246.
 Chadwick, George, 53.
 Chaillet-Richez (Pianistin) 119.
 Challis, Bennet, 302.
 v. Chamisso, Adelbert, 294. 342.
 Chandos, Lloyd, 59.
 Charpentier, Gustave, 111. 182. 246. 301. 316.
 du Chastain, Jean, 124.
 Chatham, William Pitt, 177.
 Chausson, Ernest, 61. 174. 247. 313.
 Chemet, Renée, 60. 117. 174. 182.
 Cherubini, Luigi, 47. 101. 182. 190. 361.
 Chessin, Alexander, 124.
 Chevillard, Camille, 51. 253. 317. 382.
 Chiapusso, Jean, 56.
 Chitz, Arthur, 53.
 Chmel, Ottokar, 238.
 Choinanus, Iduna, 60.
 Choinanus, Siegfried, 246.
 Chopin, Frederic, 21. 53. 54. 59. 62. 98. 114. 120. 123. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 174. 176. 177. 178. 180. 183. 187. 188. 190. 224. 241. 244. 245. 249. 253. 307. 309. 310. 314. 317. 372. 374. 375. 378.
 Chor, Altmannscher Philharmonischer (Königsberg i. Pr.), 251.
 Chor, Gemischter (Tsingtau), 190.
 Chor, Gemischter (Zürich), 192.
 Chor, Pfannschmidtscher, 113.
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 192. 240. 371.
 Chor, Philharmonischer (Bremen), 53. 169. 311.
 Chor, Philharmonischer (Kassel), 314.
 Chor, Philharmonischer (Leipzig), 121. 380.
 Chor, Philharmonischer (Wien), 383.
 Chorgesangverein (Braunschweig) 376.
 Chorgesangverein, Zehlendorfer, 240.
 Chorverein, Charlottenburger, 115.
 de Choudens, Paul, 109.
 Christian, Elisabeth, 49.
 Church, Marjorie, 374.
 Cimini (Kapellmeister) 47.
 Cimabue, Giovanni, 324. 325.
 Clairmont, Eva, 171.
 Clark, King, 311.
 Clarus, Max, 376.
 Classical Concert Society (London) 59. 185. 186.
 Claudius, Matthias, 343. 344.
 Clementi, Muzio, 101.
 Clewing, Carl, 231. 232.
 Clob, Margarete, 243.
 Closson, Louis, 312. 373.
 Coates, Albert, 124. 189.
 Coates, John, 45.
 Cockerill, J. T., 185.
 Coerper, Helmuth, 181.
 Coleridge-Taylor, Samuel, 59.
 Colman, Samuel, 264.
 Colonne-Konzerte 253. 382.
 Comte, Auguste, 331.
 Concertgebouw-Orchester 56. 174.
 Concerts populaires (Brüssel) 180. 311.
 Conrad, Max, 112.
 Conscience, Hendrik, 160.
 Conus, Jules, 123.
 Copeland, George, 53.
 Corelli, Arcangelo, 112. 182. 378.
 Cordina - Schweighofer, Maria, 188.
 Cornelius, Frida, 171.
 Cornelius, Peter, 63. 106. 112. 122. 155. 183. 208. 224. 331. 358. 368. 378.
 Cornelius, Peter (Sänger), 368.
 Cortolezis, Fritz, 171. 368.
 Cortot, Alfred, 112.
 Cossart, Leland A., 54. 163. 181.
 Coste, 287.
 Cotta, J. G., 21.
 Cottlow, Augusta, 249. 253. 254. 315. 374.
 Courvoisier, Walter, 122.
 Covent Garden-Oper 303.
 Cowen, Frederic, 185.
 Craft, Marcella, 108.
 Cramer, Frida, 126.
 Cramer, Joh. Baptist, 101.
 Cranach, Lucas, 324. 325.
 Cranz, 75.
 Crawford, A., 122.
 Crawford, Grace, 122.
 Crawford (Schriftsteller) 237.
 Croce, Giovanni, 230.
 Crome, Fritz, 310.
 Croner, Helene, 245.
 Cserwinka, Julius, 366.
 Cucuel, Georges, 297.
 Culp, Julia, 54. 117. 123. 186. 188. 248.
 Cuypers, Hubert, 116.
 Czastka, Marie, 254.
 Czerny, Karl, 3. 4. 12. 27.
 Daffner, Hugo, 39.
 Dahlke, Julius, 178.
 Dahlke-Kappes, Minna, 305.
 Dahms, Walter, 372.
 v. Dall'Armi, Irene, 62. 381.
 Dalgaard, Knud, 373.
 v. Dameck, Hjalmar, 48.
 Dante, 237. 324.
 Daquin, Louis Claude, 300.
 Darr, Adam, 287.
 Daubner, Prof., 238.
 Dauthendey, Max, 62. 327.
 David, Ferdinand, 226. 232.
 Davies, Ben, 185. 317.
 Davies, Fanny, 48. 59.
 Davies (Komponist) 186.
 Davisson, Walter, 249. 377. 378.
 Dayas, Karin, 126. 252. 253.
 Debogis, Marie-Louise, 119. 120. 127.
 Debruille, 253.
 Debussy, Claude, 42. 53. 108. 122. 123. 124. 145. 174. 178. 180. 183. 185. 186. 187. 190. 191. 212. 214. 224. 230. 245. 246. 251. 253. 255. 298. 310. 311. 317. 318. 325. 374. 375. 380.
 Dechert, Hugo, 176.
 Decker, Jacques, 169. 366.
 Decreus (Pianist) 119.
 Dehelly, Geneviève, 308.
 Dehmel, Richard, 104. 164. 317. 327.
 Dehmlow, Hertha, 63. 254. 380.
 Deimel, 188.
 Deiters, Hermann, 3.
 Del Sarte, 138.
 Delgrange, Felix, 313.
 Delibes, Léon, 146. 236. 369.

- Delius, Frederick, 58. 63. 117. 186. 314. 317. 377.
 Delmas, Jean François, 237.
 Demetriescu, Theophil, 252.
 Demharter, Wilhelmine, 62. 63. 112. 125. 181.
 Denhof, Ernst, 46.
 Denk, Max, 188. 318.
 Denton, Oliver, 192. 309.
 Denys, Thomas, 125. 174. 311. 319. 377.
 Deppe, Johanna, 112.
 Dessau, Bernhard, 165. 308. 380.
 Dessoiff, Gretchen, 118.
 Detz (Schauspieler) 82.
 Deutsches Theater, Neues (Prag), 383.
 Diabelli, Antonio, 16. 22. 23. 24. 375.
 Diaghilew, Sergei, 370.
 Dickens, Charles, 185.
 Didur, Adam, 108.
 Diefenbacher, Hedwig, 379.
 Diemer, Louis, 146.
 Diener, Fritz, 106.
 Dietz, Johanna, 308. 312. 316.
 Djeli, Sahary, 45.
 Dische, Cesia, 51.
 Disclez, Jos., 49.
 Dit-Beraneck, Lilly, 110.
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 117. 186. 376.
 Dobbert, Pauline, 187.
 Döbereiner, Christian, 252.
 Dobliger, L., 148.
 Dobrowein, J., 187.
 Döhler, Theodor, 209.
 v. Dohnányi, Ernst, 51. 58. 59. 112. 170. 175. 176. 179. 186. 243. 247. 248. 252. 306. 317. 354. 368. 372. 373. 375. 380.
 Dohrn, Georg, 116. 246.
 Dohrn, Wolf, s. Totenschau XIII, 11.
 Doktor, Karl, 62. 114. 246.
 Dolzycki, Adam, 48.
 Doninger, Lina, 302.
 Donizetti, Gaetano, 46. 301.
 Dorfmueller, Walter, 309.
 Dorland 62.
 Dorn, Heinrich, 103.
 Dornay, Louis, 116. 251. 377.
 Draeseke, Felix, 97. 118. 125. 312. 358.
 Dramsch, Gustav, 108.
 van Dresser, Marcia, 171.
 Drews, Betty, 51.
 Dreyschock, Alexander, 224.
 Drill-Orridge, Theo, 236.
 Dron, Marthe, 123.
 Drosdow, Anatol, 124.
 Drosdow, Wladimir, 124.
 v. Droste-Hülshoff, Annette, 50.
 Droucker, Sandra, 49. 54. 251.
 Dubois, Léon, 180. 311.
 Dubois, Théodore, 54. 146.
 Ducasse, Roger, 382.
 Duesberg, Nora, 182.
 Dufay, Guillaume, 325.
 Dukas, Paul, 118. 122. 298.
 Dulichius, Philipp, 62.
 Dumesnil, Maurice, 54. 180.
 Dunhill, Thomas F., 41.
 Dunn, John Petrie, 63. 183. 252.
 Dunst, Fr. Ph., 11.
 Duncan, Elizabeth, 137. 169.
 Duncan, Isadora, 137. 138.
 Duparc, Henri, 177. 254. 382.
 Dupaty 105.
 Dupont, Gabriel, 49. 54.
 Dupont (Komponist) 301.
 Duport, J. P., 9.
 Duprez 320.
 Dupuis, Albert, 382.
 Durante, Francesco, 315.
 Durigo, Ilona K., 55. 118. 183. 186. 192. 248. 316.
 Dussek, Joh. Ladislaus, 232.
 Dutoit, Hélène, 116.
 Dux, Claire, 112. 250. 306. 377.
 Dvořák, Anton, 48. 56. 58. 59. 60. 113. 120. 125. 146. 174. 175. 177. 182. 183. 185. 186. 188. 224. 243. 244. 249. 312. 313. 317. 318. 382.
 Dyck, Felix, 49.
 Ebel, Arnold, 305.
 Ebell, Hans, 378.
 Eberwein, Karl, 228.
 Ebner, Joseph, 232.
 Eckermann, Joh. Peter, 266.
 Eckert-Mohrga, Paul, 105.
 Edelman, Karl P., 381.
 Edger, Louis, 116.
 Eger, Paul, 233.
 Egerton-Quartett 186.
 Egger, Julius, 119.
 Ehlert, Louis, 263.
 Ehrenberg, Carl, 116.
 Ehrlich, Rudolf, 61.
 Eichholz, Gustav, 110.
 Einschlag, Wanda, 120.
 Eisberg, Ilia, 255.
 Eisele, Anny, 186.
 Eisenberger, Severin, 51. 55. 57. 63. 175. 179. 249. 252. 375.
 Eisner, Bruno, 63. 176.
 Eitner, Robert, 297.
 Ekeblad, Marie, 306.
 Ekman, Ida, 183.
 Elb, Margarete, 366.
 Eldering, Bram, 57. 184.
 Elgar, Edward, 58. 185. 187. 383.
 Ellberg, Ernst, 254.
 Elman, Mischa, 54. 58. 117. 186.
 Eißler, Fanny, 371.
 Elwes, Gervase, 186. 316.
 Elze, Lucie, 183.
 Emerson Neill, Amy, 373.
 Eneri, Irene, 189.
 Enesco, Georges, 50. 60. 122. 313.
 Engel, Hanna, 376.
 Engel, Werner, 365.
 Engel (Frl.) 371.
 Engelhard, Leonor, 51.
 Engell, Birgit, 380.
 English String Quartet 186.
 Enke, Otto, 180.
 Enze, Anna, 63.
 Epstein, Richard, 59. 186.
 Erb, Karl, 304.
 Erb, Josef Maria, 254.
 Erique (Sänger) 54.
 Erl, Hans, 235.
 Erler-Schnaudt, Anna, 62. 120. 122. 187. 313.
 Ermold, Ludwig, 43. 367.
 Ernst, Alfred, 237.
 Ernst, H. W., 61. 232. 373.
 van Erpekum, Arne, 318. 375.
 Erregots-Busch, Erna, 235.
 Ertel, Paul, 373.
 Espinosa 45.
 Esplanade-Musikabende 51.
 Ettelt, O., 311.
 Ettinger, Max, 381.
 Evans, David, 317.
 Evans, Warwick, 186.
 Everts, Ernst, 314.
 van Eweyk, Arthur, 112. 113. 307.
 van Eyken, Heinrich, 60.
 Fagge, Arthur, 59. 185.
 Fährbach, Alfred, 171.
 Fährmann, Hans, 117.
 Faivre, Albel, 192.
 Falkenberg, Otto, 225.
 Fall, Leo, 106. 207.
 de Falla, Manuel, 237 („La Vie brève“. Uraufführung in Paris).
 Fanger, Otto, 236.
 Fanto, Leon, 354.
 Farrar, Geraldine, 53. 369.
 Fasch, Joh. Friedrich, 333.
 Faßbender-Mottl, Zdenka, 236.
 Fauré, Gabriel, 64. 125. 169. 186. 311. 313.
 Fay, Maud, 171.
 Fechner, Custav Theodor, 263.
 Feigl, Leonie, 125.
 Feinhals, Fritz, 169. 188. 249. 253. 366. 368.
 Fellinger 362.
 Fenge, Gustav, 104.
 Fenten, Wilhelm, 173. 192.
 Fergusson, George, 179.
 Ferrari, Gabrielle, 197 („Der Cobzar“. Deutsche Uraufführung in Kassel).
 Ferrero, Willy, 124. 187.

- Fest, Max, 57. 251. 380.
 Feuerbach, Ludwig, 296.
 Février, Henri, 298.
 Fichte, Joh. Gottlieb, 331.
 Fidelmann, Sam, 53.
 Fiebach, Otto, 251. 354.
 Fiedler, Max, 174. 240. 241. 306. 379.
 Field, John, 101.
 v. Fielitz, Alexander, 181.
 da Fiesole, Fra Giovanni, 327.
 Finger, Grete, 368.
 Fink, Marie, 57.
 Finke, Fidelio, 383.
 Fischart, Johann, 134.
 Fischer, Albert, 189. 315.
 Fischer, Edwin, 190.
 Fischer, Emil, 383.
 Fischer, Ernst, 173.
 Fischer, J. K. F., 23.
 Fischer, Richard, 120.
 Fischer-Maretzki, Gertrud, 54. 114. 115. 179.
 Fischhoff 69.
 Fister (Dirigent) 183.
 Fitelberg, Gregor, 61. 148. 308.
 Fitzner, Rudolf, 48.
 Fitzner-Quartett 178. 249. 252. 305.
 Fladnitzer, Luise, 108.
 v. Fladung, Irene, 369.
 Flament 253.
 Fleck, Fritz, 377.
 Fleisch, Maximilian, 55. s. Totenschau XIII, 7.
 Fleischer, Oskar, 132.
 Fleischer-Edel, Katharina, 54. 302. 354.
 Flemming, F., 241.
 Flesch, Carl, 50. 55. 62. 64. 119. 123. 124. 248. 315.
 Flockenhaus, Ewald, 234.
 Flohr, Hubert, 249.
 Flonzaley-Quartett 56.
 Florentin-Weber, Paula, 233. 234.
 Flournoy 259. 261.
 Foerstel, Gertrude, 57. 118. 191. 192. 252. 255. 313. 315. 379.
 Foerster, J. B., 255.
 Fokin, Michael, 238.
 Fokin, Vera, 238.
 Földessy 248.
 Fönl, Johannes, 170.
 Fontana, Eduardo H., 375.
 Fontane, Theodor, 163. 164.
 Forchhammer, Ejnar, 250. 302. 368. 377.
 Forkel, Joh. N., 207.
 Forsell, John, 60. 64. 96. 368.
 Först, H. D., 183.
 Forti, Elena, 106. 234.
 Foster, Muriel, 58. 186.
 Fourdrain, Félix, 109.
 Fradkin, Frederic, 186.
 Frances, Marguerite, 234.
 Franchilucci, Malvina, 56.
 Franck, César, 56. 113. 115. 122. 123. 125. 180. 183. 188. 241. 245. 246. 253. 254. 311. 313. 315. 317.
 Francoeur, François, 382.
 Frank, Mathieu, 171.
 Frank, Maurits, 120.
 Frank, M., 314.
 Frank, Otto R., 60.
 Frank, Richard, 318.
 Franke, Fr. W., 186.
 Franke, Hellmut, 316.
 v. Frankenstein, Clemens, 253.
 Frankenstein (Sänger) 312.
 Franz, Richard, 366.
 Franz, Robert, 188. 314.
 Franz (Sänger) 237. 380.
 Robert - Franz - Singakademie (Halle a. S.) 119.
 Franzen, Ingeborg, 244.
 Francillo - Kauffmann, Hedwig, 57.
 Frauenlob, Heinrich, 167.
 Frauenchor (Essen) 312.
 Frauenchor (Straßburg i. E.) 125. 254.
 Frauenchor, Dessoffscher, 118.
 Frederick 362.
 Frederick-Höttges, Vally, 313.
 Frederiksen, Ellen, 373.
 Freiburg, Otto, 110.
 Freiligrath, Ferdinand, 248. 339.
 Freimann, Irene, 178.
 Frentzel, Erna, 114.
 Freund, Erich, 105. 106.
 Freund, Jane, 60.
 Freund, Maria, 117. 187. 191. 255.
 Frey, Adolf, 180.
 Frey, Emil, 187. 192. 253. 307.
 Fried, Oskar, 178. 183. 188.
 Fried, Richard, 125. 238.
 Friedberg, Karl, 111. 125. 183. 252. 313. 381.
 Friedlaender, Max, 180.
 Friedman, Ignaz, 49. 62. 151. 189. 248. 380.
 Friedrich der Große 43.
 Friedrich Wilhelm II., König von Preußen, 9.
 Frieß-Lanquillon, Doris, 122.
 Frischen, Josef, 379.
 Frischenschlager, Fridwin, 307.
 Fritzsche, A., 122.
 Fritz, Reinhold, 173.
 Fritzsche, G., 316.
 Frodl, Karl, 125. 254.
 Fröhlich, Alfred, 44. 234.
 Froitzheim, Marietta, 254.
 Frommann, Hertha, 49.
 Frommer, Paul, 236.
 Frotzler, Karl, 106.
 Fryer, Herbert, 317.
 Fuchs, Adolf, 235. 367.
 Fuller, Loie, 261.
 Funk, Georg, 309.
 Funk, Therese, 49. 126. 249.
 Furtwängler, Wilhelm, 312.
 v. Gabain, Anna, 374.
 Gabrilowitsch, Ossip, 54. 56. 63. 64. 112. 122. 188. 248. 375.
 Gabrilowitsch-Clemens, Clara, 54.
 Gade, Niels W., 54. 121.
 Gadow & Sohn, F. W., 342.
 Gadski, Johanna, 53.
 Gaebler, Gustav, s. Totenschau XIII, 9.
 Gaertner, Anna, 373.
 Caillard, Jacques, 176.
 Gajári, Stephan, 247.
 Gál, Hans, 118.
 Galafres, Elsa, 170. 368.
 Gallus, Jacobus, 118.
 Galston, Gottfried, 125. 264. 305.
 Galton 264.
 Gamaléja, W., 309.
 Gambetta, Léon, 109.
 Gambke, Fritz, 123.
 Ganghofer, Ludwig, 262. 266.
 Ganz, Rudolph, 116. 119. 245. 250. 377. 382.
 Garcia, Manuel, 320.
 Garden, Mary, 369.
 Gardiner, Balfour, 58. 185.
 Gardner-Bartlett (Sängerin) 318.
 Gareis, Josef, 171.
 Gärtner, Marie, 110. 238.
 Gärtner, Rose, 131.
 Gatard, Dom Augustin, 102.
 Gates, Lucy, 107.
 Gaubert, Philippe, 369. 370.
 Gautier, Judith, 169.
 Gazette Musicale 68. 69.
 Gebauer 14.
 Gebethner & Wolff 148.
 Gebhard, K., 120.
 Geis, Josef, 108.
 Geiße-Winkel, Nicolaus, 192.
 Geißler, F. A., 384.
 Gelbart, Margarete, 127.
 Geloso-Quartett 125. 253. 317.
 Genast, Eduard, 76. 82.
 Gentner, Karl, 170.
 Gentner-Fischer, Else, 171. 302.
 v. Gentz, Friedrich, 371.
 George, Stefan, 104. 310.
 Georgesco, Georges, 176. 372. 377.
 Georgii, Walter, 62. 63. 375.
 Gérardy, Jean, 55. 111.
 Gerber, E. L., 297.
 Gerhardt, Elena, 59. 60. 123. 124. 181. 184. 185. 186. 315. 318. 377. 379. 380.

- Gerhart, Rudolf, 236.
 Gerhäuser, Emil, 47.
 Gerheuser, Gustav, 318.
 v. Gerlach, Arthur, 44. 235.
 Germain, A., 315.
 Gernsheim, Friedrich, 52. 155.
 183. 189. 224. 240. 251. 306.
 312. 313. 371. 379.
 Gerstäcker, Friedrich, 264. 265.
 Gesangverein, Basler, 47.
 Gesangverein, Hennigscher,
 123.
 Gesangverein, Rühlscher, 377.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Berlin) 51. 175.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Wien) 127.
 Gesellschaft für ästhetische
 Kultur 377.
 Gesellschaft für Volkskonzerte
 (Antwerpen) 305.
 Gesellschaft, Musikalische (Dort-
 mund), 180. 377.
 Gesellschaft, Musikalische
 (Köln), 57. 120. 380.
 Gesellschaft, Musikalische
 (Leipzig), 184.
 Gesellschaft, Musikhistorische
 (St. Petersburg), 124. 173.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (Gothenburg), 320.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (Helsingfors), 183.
 Gesser, August, 172.
 Gewandhauskonzerte 57. 121.
 184. 251. 315. 380.
 Gewandhaus-Quartett 383.
 Geyer, Marianne, 123. 378.
 Geyersbach, Gertrud, 381.
 Ghezzi, G. A., 122.
 Gibson, Dora, 45.
 Gibson, Vera, 122.
 Gilbert, Jean, 207.
 Gilina, Hélène, 46.
 Gill, Allen, 59. 185. 317.
 Gill, Vera, 185.
 Gille, Karl, 379.
 Gillmann, Max, 304.
 Giorni, Aurelio, 119.
 Giraud, Albert, 232.
 Giroud, Marthe, 356.
 Gisela, Friedrich, 106.
 Gitarre-Quartett, Münchner, 287.
 Gitarretrio, Münchner, 287.
 Gittelson, Frank, 122.
 Giuliani, Mauro, 285. 287.
 Gjertsen, Beatrice, 304.
 Glaeser, John, 233.
 Glasenapp, C. Fr., 40. 296.
 Glauß, Louis, 306. 380.
 Clazounow, Alexander, 59. 60.
 62. 122. 124. 180. 185. 186.
 187. 189. 256. 370. 374. 375.
 Gleißberg, Alfred, 372.
 Gleitz, Karl, 182.
 Gleß, Julius, 238.
 Glière, Reinhold, 56. 59. 174.
 180.
 Glinka, Michael, 59. 124. 180.
 Globberger, August, 118.
 Glocker, Alma, 107.
 Glöggel, F., 3.
 Gluck, Chr. W., 80. 102. 110.
 114. 117. 123. 157. 169. 228.
 315. 382.
 Gmeiner, Ella, 316. 376.
 Gmeiner, Luise, 51. 311.
 Gmeiner, Rudolf, 50. 240. 311.
 Gobatti, Stefan, s. Totenschau
 XIII, 8.
 Godenne, Suzanne, 312.
 Godowsky, Leopold, 151. 374.
 Goemans, Hans, 56.
 Goepfert, Karl, 298.
 Goepfert, G. A., 297.
 Goethe, Joh. Wolfgang, 28. 61. 79.
 123. 166. 190. 208. 266. 272.
 295. 296. 327. 331. 334. 336.
 340. 343. 344. 347. 352. 381.
 Goette, Elfriede, 61. 115. 240.
 Goetz, Hermann, 155. 176. 381.
 v. Goetz, Mary Mora, 181.
 Goetze, Marie, 122. 236. 372.
 Göhler, Georg, 44. 184. 251.
 302.
 Goldmark, Karl, 116. 120. 176.
 241. 250.
 Goldschmidt, Paul, 177. 242.
 250. 375. 382.
 Goldsticker-Ließner, Carrie, s.
 Totenschau XIII, 12.
 Golisciani, E., 43.
 Gollmer, Frida, 171.
 Gölner, August, 124.
 Göllich, Josef, 46. 236.
 v. d. Goltz, Frhr., 110.
 de Goncourt, Edmond, 206.
 van Gool, Marcel, 116. 244.
 Goritz, Otto, 369.
 Gorter, Albert, 60. 172. 186.
 381.
 Gosnell, Vivian, 373.
 Gossec, F. J., 297. 376.
 Gothia (Graz) 119.
 Gottsched, Joh. Christoph, 323.
 Gottscheidt, Franz, 109.
 Gound-Lauterburg, El., 380.
 Gounod, Charles, 45. 207. 237.
 365.
 Grabbe, Christian Dietrich, 331.
 Grabner, H., 125.
 Graeff 248.
 Graeve, Anna, 376.
 Grafft (Komponist) 376.
 Grainger, Percy, 58. 59. 183.
 186. 371.
 Gram, Peder, 306.
 Granados, Enrique, 49. 186.
 Granfeld, Lilian, 45.
 Grau, Arno, 108.
 Gravina, Graf, 314.
 Greene, Plunket, 186.
 Gregor, Hans, 173. 294.
 Greiner, Albert, 356. 357.
 Grell, Eduard, 180.
 Grell, Marie, 112.
 Gremels (Musikdirektor) 189.
 Gresser, Emily, 62. 252. 382.
 Grétry, A. E. M., 55. 114. 357.
 Greulich, Karl, 123.
 Grevenberg, Julius, 171. 235.
 367.
 Grevesmühl, Hermann, 125. 126.
 254. 255.
 Grieg, Edvard, 119. 123. 146.
 186. 187. 208. 224. 249. 357.
 374. 381.
 Griesmer, Bertha, 112.
 Grillparzer, Franz, 271.
 Griswold, Putnam, s. Totenschau
 XIII, 12.
 Gröbke, Adolf, 110. 304.
 Groeber-Asche, L., 126.
 Groenen, Joseph, 172.
 Grosch, Georg, 354.
 Groß, Carl, 107.
 Grosz, Gisella, 309.
 Großmann, Max, 298.
 Grotian & Steinweg 190.
 Grove, George, 3. 5. 6. 7. 12.
 13.
 Grovlez 123. 382.
 Gruber 264.
 Gruder-Gerstorfer, Auguste, 234.
 235. 368.
 Gruder-Guntram, Hugo, 233.
 366.
 Grümmer, Paul, 62. 114. 242.
 246. 248. 256.
 Grun, James, 304.
 Grundvaldsen, Walter, 242.
 Grünfeld, Alfred, 354.
 Grünfeld, Heinrich, 176. 308.
 380.
 Grunsky, Karl, 296.
 Gruppe, O. P., 343.
 Gruselli, Fritz, 171.
 Grützmacher, Friedrich, 315.
 Guiches, Gustave, 101.
 Guide Musical 161.
 Guillaume 55.
 Guilmant, Alexandre, 252. 318.
 Guiraudon, Julia, 370.
 Gulbranson, Ellen, 180.
 Gundlach, Georg, 307.
 Gunst, Eugen, 61. 187.
 Günther, Marie Lydia, 53. 57.
 Gunsbourg, Raoul, 43.
 Günzburg, Mark, 254. 308.
 Günzburg-Oertel, Elsa, 48. 308.
 Gura, Eugen, 311.
 Gura, Hermann, 59. 115. 186.

- Gürtler, Hermann, 116. 178. 306.
 Gürzenich-Chor 379.
 Gürzenich-Konzerte 57. 120. 184.
 250. 315. 379.
 Gürzenich-Orchester 251.
 Gürzenich-Quartett 120. 184.
 Guszalewicz, Alice, 302.
 Gutmann, Meta, 62.
 Gütter, Ad., 241.
 Haag, Hans, 243.
 Haag-Hansen, Käte, 243.
 Haake, F. W., 104.
 Haas, Joseph, 253. 374.
 Haas, Lilly, 381.
 Habeneck, F. A., 14.
 Haberl, Benno, 249. 304.
 Habich, Eduard, 96.
 Häbler, Käte, 380.
 Häckel, Friedrich, 181.
 Hadenfeldt, Lilly, 179.
 Hadwiger, Alois, 169.
 Hachner, Paul Ernst, 242.
 Hagren-Waag, Lilli, 110.
 Hagedorn, Gottfried, 235.
 Hagel, Richard, 169. 366. 376.
 Hagemann, Milly, 115.
 Hahn, Marie, 245.
 Hahn, Reynaldo, 253.
 Hahn, Rosa, 121.
 Hainauer, Julius, 146.
 v. Haken, Max, 54.
 Halévy, J. E. F., 304.
 Hallasch, Franz, 242.
 Hallén, Andreas, 190.
 Haller, Marta, 308.
 Halm, August, 227.
 Hallwachs, Carl, 314.
 Halvorsen, Johan, 381.
 Hamann-Quartett 117.
 Hambourg, Mark, 51. 185.
 Hamm, Adolf, 47. 112.
 Hammer, Birger, 244.
 Hammer, Julius, 190.
 Hammerer, Otto, 285. 287.
 Händel, G. F., 20. 25. 42. 59.
 80. 114. 117. 118. 119. 120.
 123. 124. 125. 167. 180. 182.
 183. 188. 224. 228. 241. 251.
 253. 295. 312. 317. 371. 372.
 381.
 Handl, Alfons, 378.
 Händl (Weimar) 82.
 Handschin, Jacques, 187.
 Hanfstaengl, Erich, 44.
 Hansen, Cäcilie, 189.
 Hansen, Edgar, 60.
 Hansen, Einar, 52. 115.
 Hansen, Paul, 94. 367.
 Hanslick, Eduard, 142. 320.
 Hardorff, Anna, 377.
 Hardt, Anna, 319.
 Harff (Pianistin) 125.
 Harmonie (Magdeburg) 60.
 Harrison, Beatrice, 59.
 Harrison, Jules, 45.
 Harrison, May, 59.
 Härtel 73.
 Harth, Grete, 116.
 Hartleben, O. E., 62.
 Hartmann, Elsa, 366.
 Hartmann-Rauter, Augusta, 376.
 Hartmann v. An der Lan-Hoch-
 brunn, P., 122.
 Harty, Hamilton, 45. 316.
 Harun-al-Raschid 357.
 Harzen-Müller, Nikolaus, 115.
 Haslinde, Jobst, 107.
 Haslinger, Tobias, 5. 11. 155.
 Hasse, B., 176.
 Hasse, Joh. Adolf, 183.
 Hasse, Karl, 377.
 Hasse, Max, 106.
 Hasselmans 382.
 Haßler, Alfred, 318.
 Haßler, Hans Leo, 183.
 Haßler, Karl, s. Totenschau
 XIII, 8.
 Hauck, Alfred, 302.
 Haug, Gustav, 298.
 Hauptmann, Gerhart, 60. 296.
 380.
 Hauptmann, Moritz, 315.
 Hausburg, Conrad, 251.
 v. Hausegger, Siegmund, 48. 52.
 53. 56. 63. 122. 125. 175.
 176. 183. 241. 250. 256. 306.
 309. 312. 314. 315. 371. 372.
 379. 383.
 Hausmann, Elfriede, 245.
 Hausmann, Robert, 361.
 Havemann, Gustav, 54. 60. 184.
 315. 318.
 Haydn, Joseph, 16. 17. 21. 23.
 25. 48. 53. 60. 61. 80. 102.
 112. 117. 155. 174. 175. 182.
 183. 186. 188. 207. 213. 224.
 228. 241. 245. 250. 252. 254.
 255. 267. 271. 316. 317. 318.
 329. 330. 333. 340. 371. 373.
 376. 377. 379. 382.
 Haym, Hans, 55. 249.
 Hebbel, Friedrich, 122. 227. 228.
 273. 305. 380.
 Heberlein, Richard, 122.
 Hecker, Siegmund, 233.
 Hedler, Richard, 44.
 Hegar, Friedrich, 117. 120. 125.
 165. 181. 183.
 Hegar, Johannes, 252. 253. 318.
 378. 381.
 Hegedüs, Ferencz, 62.
 Hegner, Anna, 177. 305. 379.
 v. Hegyi, Emerich, 254.
 Hehemann, Erica, 312.
 Hehemann, Max, 6. 13.
 Heifetz, Jascha, 125. 380.
 Heim, Emmy, 63. 381.
 Heim, Melitta, 171.
 Heine, Heinrich, 116. 188. 247.
 262. 266. 267. 268. 327. 345.
 Heinemann, Alexander, 127. 243.
 248. 378.
 Heinemann, Ernst, 161.
 Heinemann, Hans, 311.
 Heinze, W., 372.
 Heinze-Emmler, Johanna, 51.
 Hekking, Gerard, 174. 312.
 Helberger, Bruno, 313.
 Helbling-Lafont, Laura, 373.
 Helgers, Otto, 47.
 Hell, Robert, 245. 377. 380. 382.
 Hell-Achilles, Frieda, 245. 377.
 380. 382.
 Heller, Stephen, 357.
 Heller-Halberg, Friedrich, 169.
 366.
 Helling, Ilse, 251. 380.
 Helsingfors Symphonieorchester
 183.
 Hempel, Frieda, 53. 369.
 Hempel, F. C., 55.
 Henneberg, Anna, 62.
 Hennes, Peter, 312.
 Hennig, Carl Raphael, s. Toten-
 schau XIII, 11.
 Henrici, Frieda, 53. 181.
 Henschel, Georg, 59. 317. 354.
 Hensel, Heinrich, 169. 236. 303.
 Henselt, Adolf, 69. 79.
 Hentschel, Karl, 247.
 Hentschel-Schesmer, Grete, 62.
 Herbert, Victor, 369.
 Herbst, Curt, 123.
 Herckenrath, Ludwig, 114. 176.
 Herder, Joh. Gottfried, 323.
 342.
 Hering-Warbeck, Frau, 316.
 v. Herkomer, H., 62.
 Hermann, Agnes, 110.
 Hermann, Charles, 382.
 Hermann, Hans, 253. 318.
 Hermann, Paul, 117.
 Hermanns, Albert, 106.
 Hermanns, Friedel, 183.
 Hermanns, Hans, 183.
 Herrmann, Margarete, 243.
 Herold, Wilhelm, 304.
 Herper, Frida, 107.
 Herschel, Dr., 158.
 Hertz, Alfred, 369.
 Hertz, Wilhelm, 62.
 Herz, Henri, 209.
 Herz, Paula, 246.
 v. Herzogenberg, Elisabeth, 361.
 v. Herzogenberg, Heinrich, 121.
 123.
 Herwegh, Georg, 77.
 Hess, Frida, 367.
 Hesse, Anna, 250. 256.
 Hesse, Max, 3.
 Heß, Ludwig, 311.
 Heß, Otto, 304.

- Heß, Willy, 56. 176.
 Heß-Quartett 48. 244.
 Heß van der Wyk, Theodor, 306.
 Heuser, Theo, 45.
 Hey-Roth, Otti, 112.
 Heyde, Erhard, 188. 252. 381.
 Heydrich, Bruno, 248.
 Heydrich, Franz, 105.
 de Hidalgo, Elvira, 370.
 Hieber, Max, s. Totenschau XIII, 9.
 Hielscher, Hans, 246.
 Hildebrand, Camillo, 49. 372. 373.
 Hildebrandt, Merrick, 313.
 Hiller, Ferdinand, 72. 73. 80.
 Hiller, Joh. Adam, 47. 251. 333.
 v. Hillern-Flinsch, Anita, 311.
 Hillitzer (Sängerin) 181.
 Hinze-Reinhold, Anna, 121. 313. 319.
 Hinze-Reinhold, Bruno, 121. 126. 242. 313. 319.
 Hirschberg, Elfriede, 176.
 Hirschberg, Ludwig, 176.
 Hirt, Fritz, 61. 120. 314.
 v. Hochberg, Bolko Graf, 184.
 Hochbrucker 297.
 Hochheim, Paul, 233. 366.
 Hock-Quartett 55.
 Høeberg, A., 368.
 Høeberg, Georg, 368.
 Hoehn, Alfred, 64. 124. 187. 246. 316. 381.
 Hoensch 118.
 v. Hoeßle, Gabriele, 62.
 v. Hoeßlin, Walter, 381.
 Hofacker, Martha, 107.
 Hoffmann, E. T. A., 262. 273.
 Hoffmann, Ludwig, 320.
 Hoffmann, Margarete, 184.
 Hoffmann, Franziska, 377.
 Hoffmann - Onégin, Lilly, 47. 248. 249. 379.
 Hoffmeister, F., 7.
 Hoffmeister, F. A., 376.
 Hofkapelle (Braunschweig) 376.
 Hofkapelle (Dessau) 118.
 Hofkapelle (Karlsruhe) 379.
 Hofkapelle (Meiningen) 55. 60. 187. 188. 190. 250. 252. 254. 312. 314. 315.
 Hofkapelle (Stuttgart) 63. 189.
 Hofkapelle (Weimar) 126. 319.
 Hofkapelle (Wiesbaden) 64.
 Hofman, Josef, 148.
 Hofmann, Fritz, 64.
 Hofmann, Hermine, 44.
 Hofmann, H., 380.
 Hofmeister, Fr., 69.
 Hofmüller, Max, 110. 126. 238. 305.
 Hofoperntheater, K. K., 111.
 Hoforchester (München) 122. 187.
 Hoforchester (St. Petersburg) 124.
 Hoftheaterkonzerte (Dresden) 54. 181. 248. 312.
 Hoftheaterkonzerte (Schwerin) 318.
 Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin), 117. 123. 305.
 Hohberg, Rudolf, 169.
 Höhne, A., 112.
 v. Holbein, Elsa, 310.
 Holbrooke, Joseph, 45.
 Holde, Artur, 181. 377.
 Hölderlin, Friedrich, 187. 230. 313. 377.
 Hollaender, Gustav, 242.
 Hollenberg, Arno, 112. 188.
 Hollenberg, Otto, 188.
 v. Holst, Gustav, 185.
 Holst (Komponist) 58.
 Holtschneider, Karl, 180. 377.
 Holtz, Hedwig, 374.
 Holtz, Wilhelm, 108.
 Holz, Karl, 3. 12. 15.
 Holzbauer, Ignatz, 183. 252.
 Hooke, Winfred, 122.
 Hoppen, Rudolf, 315.
 Horaz 327. 341.
 Horbelt 381.
 Horn, Kamillo, 119.
 van Horst, Erik, 171. 367.
 Horszowski, Mieczyslaw, 62. 318.
 Horvath, Gabriele, 238.
 Hösel, Kurt, 297.
 Hösl, Josef, 122.
 Hösl-Quartett 122.
 Hostater, Julia, 176. 252.
 Howard-Jones, Evelyn, 59. 245.
 Hoy, Emmy, 238.
 v. d. Hoya, Amadeo, 162.
 Hoyer, Karl, 117.
 Huber, A., 253.
 Huber, Hans, 47. 167.
 Huberman, Bronislaw, 49. 54. 62. 116. 119. 122. 123. 125. 127. 174. 180. 184. 256. 311. 371. 382.
 Hubert, Carola, 180.
 Hublart (Sängerin) 125.
 Hugo, Victor, 331. 383.
 Hülsen, Claus, 310.
 v. Hülsen-Haeseler, Georg Graf, 95.
 Huml, Georg, 238.
 Hummel, Joh. Nep., 86. 285.
 Humperdinck, Engelbert, 45. 56. 115. 148. 253. 298.
 Hunius 225.
 Hunold, Erich, 235.
 Huré, Jean, 308.
 Hutcheson, Ernest, 51. 119.
 Hutt, Robert, 170. 367.
 Hutt-Delsarta, Ernesta, 55.
 Hüttner, Georg, 180. 377.
 Ibach 64.
 Ibsen, Henrik, 126. 383.
 Igumnow, Constantin, 61.
 Illmer, G., 381.
 Iltschenko (Geiger) 61.
 Impekoven 233.
 Incorporated Society of Musicians (London) 185. 186.
 Inderau, Hermann, 112.
 d'Indy, Vincent, 112. 190. 311.
 Inghelbrecht, A., 382.
 Ingenhoven, Jan, 118.
 Ipolyi, Laszlo, 248.
 Ippolitow-Iwanow, Michael, 61. 185. 370.
 Iracema-Brügelmann, Hedy, 47.
 Irrgang, Bernhard, 305. 306. 371.
 Isenburg, Dorothea, 122.
 Iserlies, Julius, 61. 187.
 v. Issendorf, Franziska, 171.
 Istel, Edgar, 92. 152.
 van Isterdael, Charles, 56.
 Ivogün, Marie, 108. 369.
 Jaczynowska, K., 64.
 Jadowker, Hermann, 170. 173. 243. 365. 373.
 Jaehn, Else, 244.
 Jaenicke, Käte, 234.
 Jäger, Rudolf, 303. 354. 380.
 Jäger, Walt, 181. 377.
 Jahn, Otto, 100.
 Jahn-Ruban, Anna, 125.
 Jahnke, Zdislaw, 113.
 Janczak, Wala, 169.
 Janssen, Julius, 180. 181. 377.
 Jaques-Dalcroze, Émile, 49. 62. 138. 140. 313.
 Järnefelt, Armas, 46. 63. 119. 254.
 Järnefelt, Maikki, 183.
 de Jaroslawska, Marie, 318.
 Jehin, Léon, 43.
 Jekelius, Gerhard, 244.
 Jenner, Gustav, 362.
 Jensen, Adolf, 123. 357. 372.
 Japanschnikowa, Vera, 187.
 Jerebtzova, Anna, 318.
 Jermolenko-Juschina, N., 61.
 Jervis-Read, H. V., 317.
 Joachim, Amalie, 192 (Bild).
 Joachim, Joseph, 64. 103. 127. 162. 186. 192 (Bild). 361. 384.
 Jochimsen, H., 117.
 Johanneschor (Kiel) 184.
 Johannsen, Heinrich, 183.
 Jonas-Stockhausen, Ella, 55.
 Jongen, Joseph, 49. 54. 382.
 Jonsson, Grete, 44.
 Jordan, Sverre, 126.

- Joseph II., Kaiser, 356.
 Josten, Werner, 122.
 v. Joukowsky, Paul, 297.
 Journal des Débats 161.
 Journet (Sänger) 237.
 Jowanowitsch, M., 50. 176. 179.
 Jung, Wilhelm, 106.
 Jung-Geyer, Stefi, 118. 241.
 Junne, Otto, 148.
 Juon, Paul, 51. 56. 115. 118.
 126. 189. 305.
 Jürgen, Fritz, 177. 372.
 Juyn, Cato, 179.
 v. Kaan, Aurelia, 254.
 Kaehler, Willibald, 124. 304.
 Kaempfert, Anna, 54. 60. 119.
 249. 251. 311. 378.
 Kaempfert, Max, 181. 250.
 313.
 Kaesser, Lulu, 365.
 Kafka, Joh. Nep., 7.
 Kahler, Margarete, 105.
 Kahn, Robert, 48. 50. 58. 60.
 179. 241. 243. 310.
 Kahn-Chodowiecki, Claire, 114.
 Kahnt Nachf., C. F., 3.
 Kaiser, Alfred, 110. 368.
 Kajanus, Robert, 183.
 Kalbeck, Julie, 361.
 Kalbeck, Max, 361. 362.
 Kalinnikow, Wassili, 253.
 v. Kalinowski, Walter Erdmann,
 245. 377. 380. 382.
 Kalkbrenner, Friedrich, 209.
 Kallenberg, Siegfried Garibaldi,
 62.
 Kaminsky, Rudolf, 108.
 Kammermusikverein (Prag) 123.
 Kammermusikvereinigung, Ber-
 liner, 117.
 Kammermusikvereinigung der
 Königlichen Kapelle (Berlin)
 48. 246.
 Kammermusikvereinigung des
 Hoforchesters (München) 253.
 Kammermusikvereinigung des
 Steiermärkischen Musikvereins
 119.
 Kammermusikvereinigung,
 Städtische (Chemnitz), 117.
 Kämpf, Karl, 310.
 Kandi, Eduard, 233. 365.
 Kant, Imanuel, 330. 331.
 Kapelle des III. Seebataillons
 (Tsingtau) 190.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 47. 112.
 305. 371.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 181.
 248. 353. 366. 367.
 Kapelle, Kgl. (Hannover), 379.
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 315.
 Kapelle, Städtische (Chemnitz),
 117.
 Kapelle, Städtische (Mainz), 60.
 Kapelle, Symphonische (Moskau),
 187.
 Kapellenchor (Heidelberg) 120.
 Karatiguine (Komponist) 318.
 Karg-Elert, Sigfrid, 41. 42. 121.
 123. 243. 308.
 Karłowicz, Mieczysław, 64. 148.
 Karvasy, Emmy, 188.
 Kaschowska, Felicia, 382.
 Kase, Alfred, 61. 108. 125. 251.
 252. 376. 380. 381.
 Kaselitz, Em., 376.
 v. Kaskel, Karl, 71. 354.
 Kasserowska, Bozena, 382.
 Katz, Moritz, 262.
 Kauer, Johannes, 62.
 Kauffmann, Angelika, 330.
 Kauffmann-Jassoy, E., 249.
 Kaufmann, Charlotte, 188.
 Kaufmann, Hans, 233.
 Kaufmann, Richard, 254.
 Kaul, Dr., 112.
 Kaul, Oskar, 62.
 Kaun, Hugo, 117. 121. 180. 183.
 190. 253. 305. 307. 311. 313.
 319. 377. 380.
 Keat 185.
 v. Keéri-Szanto, Imre, 56. 247.
 307.
 Keiper, H., 249.
 Keiper, L., 249.
 Keller, Albert, 184.
 Keller, Gottfried, 230. 235. 265.
 266.
 Keller, H., 127.
 Kelly, F. S., 186.
 Kemény, Frida, 318.
 Kempf, Otto, 108.
 Kerékjártó 248.
 Kerner, Stephan, 246. 247.
 Kerntler, Jenő, 244.
 Kerpely 248. 253.
 v. Keudell, Robert, 274.
 v. Keußler, Gerhard, 123. 189.
 191. 316. 382.
 Kewitsch, Willi, 188. 314.
 Kiby, Marie, 105.
 Kiefer, Heinrich, 125. 382.
 Kiegerl, Stephanie, 119.
 Kielarski, Hildegard, 190.
 Kielarski, Stanislaus, 190.
 Kienzl, Wilhelm, 47. 182.
 Kieß, August, 44. 303.
 Kieß, Johanna, 63.
 King (Sängerin) 62.
 Kirchenchor, Reformierter (Straß-
 burg), 125.
 Kirchhoff, Walther, 60. 95. 96.
 315. 367. 378.
 Kirchner, Alexander, 233.
 Kirchner, Hugo, 233.
 Kirchner, Theodor, 357.
 Kiß, Johanna, 118.
 Kitaewa-Tahl, Olga, 61.
 Kittelscher Chor, Bruno, 51.
 178. 306.
 Kiurina, Berta, 239.
 Kjellström, Sven, 63.
 Kjerulf, Halfdan, 357.
 Klanert, Karl, 367.
 Klausner, Otto, 110.
 Kleffel, Arno, 157.
 Klein, Karl, 55.
 Klein, Max, 239.
 Klein, Walter, 192.
 Klein, Franz, 64.
 Kleinpaul, A., 251.
 v. Kleist, Heinrich, 273. 336.
 Klemetti, Heikki, 183.
 Klemperer, Otto, 105.
 Klengel, August Alexander, 101.
 Klengel, Geschwister, 112.
 Klengel, Hildegard, 254.
 Klengel, Julius, 126.
 Klietmann, Alfred, 182.
 Klietmann, Franz, 119.
 Klinckerfuß, Margarete, 63.
 Klindworth, Karl, 224. 364.
 Klinger, Friedrich Maximilian,
 331.
 Klinghammer, Erich, 108.
 Klingler, Karl, 310. 314.
 Klingler-Quartett 59. 115. 179.
 182. 186. 252. 256. 306. 309.
 314. 318.
 Klitgaard, Manito, 45.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb,
 313.
 Klose, Friedrich, 117. 381. 383.
 Klug, Eugen, 107.
 Kluge, Albert, 248.
 Klum, Hermann, 122. 253.
 Kluth, Otto, 176.
 Knab, Armin, 64. 115.
 Knappertsbusch, Hans, 234.
 Knauer, Heinrich, 248.
 Kneisel-Quartett 53.
 Knoblauch, Prof., 62.
 Knoch, Ernst, 44. 234. 235.
 Knoch, Heinrich, 182.
 Knoche, Emmi, 376.
 Knoke, E., 181.
 Knote, Heinrich, 62. 171. 301. 365.
 Knüpper, Paul, 95. 303.
 Kober, Elfriede, 114.
 Koboth, Irma, 122.
 Koch, H., 117.
 Kochanski, Paul, 317. 375.
 v. Köchel, Ludwig Ritter, 116.
 252. 381.
 Kocian, Jaroslaw, 62.
 v. Koczalski, Raoul, 117. 123. 188.
 Koegel, Martin, 105.
 Koegel, Richard, 169.
 Koenen, Tilly, 54. 58.
 Koerner, Carl, 181.
 Koeßler, Hans, 180. 181. 305.
 315. 361.

- Kogan 187.
 Kohl, Leonhard, 241.
 Köhler, Bernhard, 60.
 Kohmann, Antoni, 118.
 Köhnke, Karl, 53.
 Kolb, F., 181.
 Kolb, Maria J., 58. 246.
 Kolbe, Margarethe, 182.
 Kolisch, Sigmund, 155.
 Koncz, Jani, 114.
 Könecke, R., 242.
 Konewsky, Eugenie, 375.
 Könitz, A., 55. 120.
 Konrath, Toni, 127.
 Konservatorium, Kgl. (Dresden), 248.
 Konstantin, Großfürst v. Rußland, 370.
 Konta, Robert, 92. 152.
 Kontorovitch, Lena, 185.
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 47. 175. 240. 305. 371.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 53. 179. 311.
 Konzerte, Philharmonische (Dresden), 54. 377.
 Konzerte, Philharmonische (Haag), 56.
 Konzerte, Philharmonische (Halle a. S.), 182.
 Konzerte, Philharmonische (Hamburg), 362.
 Konzerte, Philharmonische (Kiel), 183.
 Konzerte, Philharmonische (Leipzig), 57. 315.
 Konzerte, Philharmonische (Moskau), 187.
 Konzerte, Philharmonische (Prag), 63. 383.
 Konzerte, Philharmonische (Stettin), 125.
 Konzertgesellschaft (Barmen) 112.
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 55. 249.
 Konzertgesellschaft (Hagen i. W.) 182.
 Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 61.
 Konzerthaus-Quartett, Wiener, 119. 182.
 Konzertverein (Mannheim) 252.
 Konzertverein, Deutscher (Graz), 182. 378.
 Konzertverein, Gießener, 378.
 Konzertverein, Münchner, 62. 187. 318.
 Konzertvereinsorchester, Grazer, 119.
 Konzertvereinsorchester, Münchner, 112.
 Konzertvereinsorchester, Wiener, 121. 127. 248. 383.
 Konzertvereins-Quartett, Wiener, 62. 114. 117. 318.
 Kopfermann, Albert, 87.
 Kopisch, August, 343.
 Kopmann, Willy, 374.
 Kopp, Annie, 238. 366.
 Koptajew, A., 124.
 Korell, Bruno, 107.
 Kornmann, Ralf, 307.
 Kornauth, Egon, 192.
 Körner, Karl, 57.
 Körner, Theodor, 61.
 Korngold, Erich W., 59. 60. 63. 119. 123. 124. 127. 184. 187. 253. 305.
 Kornstein, Erich F., 253. 382.
 Korolewicz (Sängerin) 108.
 Korth 63.
 Kortschak, Hans, 378.
 Korwin, Elisabeth, 171.
 Kosary, E., 170.
 Köstlin, Karl, 340.
 Koß, Karl, 235. 307.
 Kotelmann-Heese, Frieda, 242.
 Kothe, Robert, 184. 188.
 Kötscher, Hans, 112.
 v. Kotzebue, August, 346.
 Kousnezoff, Marie, 43. 180.
 Kovarovic, Karl, 238.
 Kowalski, Max, 179. 232.
 Krähmer, Christian, 170.
 Kramm, Hugo, 63. 115.
 Krammer, Therese, 170.
 v. Kranz, Gabriele, 122.
 Krarup-Hansen (Sängerin) 368.
 Krasselt, Rudolf, 233. 365.
 v. Kraus, Felix, 63. 118. 124. 184.
 Kraus, Josephine, 177.
 Kraus, Philipp, 105.
 v. Kraus - Osborne, Adrienne, 118. 124. 182.
 Krause, Max, 246.
 Krebs, Joh. Ludwig, 48.
 Krehl, Stephan, 57. 60. 380.
 Krein, David, 61.
 Kreisler, Fritz, 49. 50. 53. 378.
 Kreitz 377.
 Kretschmer, Benno, 108.
 Kretschmar, Hermann, 325. 364.
 Kreutzer, Josef, 287.
 Kreutzer, Konradin, 213. 376.
 Kreutzer, Leonid, 187. 241. 374.
 Krey, Hildegard, 244.
 Kricka, Jaroslav, 298. 383.
 Krieger, Adam, 308. 333.
 Krieger, Joh., 23.
 Kroemer, Hugo, 378. 380.
 Kroemer, Richard, 176. 375.
 Krögel, Arnold, 379.
 Krome, Walter, 49.
 Kronacher, Else, 107. 314.
 Kronke, Emil, 308.
 Kroyt, Boris, 242.
 Krüger, Elsa, 381.
 Krüger, Gottfried, 242.
 Krug-Waldsee, Josef, 60. 252.
 Kruis, Josefa, 62.
 Kruse, Wilhelm, 110.
 Kryshanowski, J., 61.
 Kubelik, Jan, 256.
 Kubla, Richard, 367.
 Kufferath, Maurice, 169.
 Kuiler, Kor, 114.
 Kuh, Emil, 273.
 Kuhlborn, Heinrich, 47. 180. 314.
 Kuhn-Brunner, Charlotte, 108.
 Kuhn, Paul, 234.
 Kuhnau, Johann, 23. 187.
 Kühnel, August, 252.
 Kulenkampf, Julius, 334.
 Kullak, Franz, s. Totenschau XIII, 7.
 Kummer, Friedrich, 362.
 Kummer, Irene, 111.
 Kummer 76.
 Künneke, Eduard, 354.
 Kunsemüller, Ernst, 121. 183. 253.
 Künstler-Verein (Wiesbaden) 226.
 Kuper, Emil, 61. 187.
 Kupfer (Violoncellist) 361.
 Kurt, Melanie, 94. 248.
 Kusmitsch-Egert, Lotte, 255.
 Kussewitzki, Sergei, 61. 124. 187. 189.
 Kussewitzki-Orchester 189.
 v. Küstner, Theodor, 103.
 Kutscher, Artur, 122.
 Kutzschbach, Hermann, 43. 54. 98. 234. 312. 354. 366. 367.
 Kwast - Hodapp, Frida, 47. 62. 180. 190. 379.
 Laber, Heinrich, 188.
 Labia, Maria, 44.
 Lachmanski - Schaul, Helene, 52. 308.
 Lachner, Franz, 188.
 Lachner, Vincenz, 286.
 Lacombe, Paul, 176.
 Lagerlöf, Selma, 178.
 Lähnemann, Otto, 169.
 v. Lalewicz, Georg, 375.
 Lalo, Edouard, 55. 56. 58. 111. 124. 182. 306. 308.
 La Mara 70.
 Lambinon, Nicolas, 50. 242. 243. 372. 374.
 Lambrino, Télémaque, 57. 182. 190. 311. 316. 382.
 Lammenais, H. F. R., 331.
 Lamond, Frederic, 62. 63. 118. 120. 175. 180. 183. 186. 188. 189. 224. 245. 249. 252. 253.
 Lamoureux-Konzerte 253. 382.

- Lampl, Helene, 177. 382.
Land, Emmy, 108.
Landecker, Siegfried, 107. 366.
Landmann, Arno, 252.
Landowska, Wanda, 61. 187. 311.
Landry, Paul, 62. 122.
Langbey, Beatrice, 309.
Lange, Gertrud, 179.
Lange, Friedrich, 179.
Lange, Hans, 55.
Lange-Wipfler, Gustav, 53.
Lange-Wipfler, Milli, 53.
Langefeld, Arnold, 106. 366.
Langenbeck 271.
Langendorff, Frida, 123.
Langgaard, Rudolf Immanuel, 50. 121.
Langley, Beatrice, 317.
Langner, Kurt, 50.
Langner-Dettmann, Frida, 50.
Langgaard, Siegfried, s. Totenschau XIII, 9.
Lanner, Joseph, 63. 320.
Laserson (Geiger) 125.
Lassen, Eduard, 295.
Lattermann, Theodor, 236.
Latzko, E., 62.
Laubenthal, Rudolf, 53. 306.
Lauchert, Richard, 128.
Laudien, Max, 301.
Lauenstein, Carl Ludwig, 54. 117. 183. 304. 381.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 126. 171.
Laugs, Artur, 182.
Laugs, Robert, 113. 180. 182.
Lauprecht-van Lammen, Mientje, 61. 112. 125. 126. 250. 377.
Laurischkus, Max, 50. 241. 249. 307.
Lauveryns, G., 43.
Lazzari, Sylvio, 123.
Lederer, Felix, 60. 61. 237.
Lederer, Viktor, 294.
Lederer-Prina, Felix, 117. 120.
Leesch, Helma, 123.
Leffler, Heinrich, 170.
Leffler, Robert, 44. 234.
Leffler-Burckard, Martha, 95. 367.
Lefort, Germaine, 309.
Legnani 287.
Lehar, Franz, 207.
Lehmann, Ernst, 94. 365.
Lehmann, Lilli, 114. 240.
Lehrergesangverein (Bremen) 169. 311.
Lehrergesangverein (Breslau) 246.
Lehrergesangverein (Charlottenburg) 372.
Lehrergesangverein (Chemnitz) 117.
Lehrergesangverein (Dortmund) 180.
Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 55. 313.
Lehrergesangverein (Halle a. S.) 60. 380.
Lehrergesangverein (Hannover) 60.
Lehrergesangverein (Kiel) 183.
Lehrergesangverein (Königsberg i. Pr.) 251.
Lehrergesangverein (Leipzig) 315.
Lehrergesangverein (Magdeburg) 60.
Lehrergesangverein (München) 61.
Lehrergesangverein (Nürnberg) 188.
Lehrergesangverein (Posen) 123.
Lehrergesangverein (Stuttgart) 63.
Lehrergesangverein (Weißenfels) 60.
Lehrer-Sängerbund (Stettin) 125.
v. Leibniz, Gottfried Wilhelm Frhr., 330.
Leichtentritt, Hugo, 307.
Leimer, K., 379.
Leininger-Davies (Sängerin) 317.
Leisner, Emmi, 125. 240. 372. 377.
Leistner, Margarete, 243.
Lekeu, Guillaume, 116. 319.
Lekner, Josza, 254.
Lemberger, Fritz, 119. 378.
Lemonnier, Camille, 301.
Lendvai, Erwin, 241.
v. Lengyel, Ernst, 382.
Lenné, Alice, 55.
Lenz, Jakob Michael Reinhold, 331.
Lenz, Lydia, 49.
Léonard, Hubert, 232.
Leoncavallo, Ruggiero, 156. 256 (Bild).
Leoni, Franco, 237 („Francesca da Rimini“. Uraufführung in Paris).
Leopold, Ralph, 309. 381.
Lepaneschnikowa, Vera, 61.
Lepsius, Richard, 264.
Lerner, Tina, 111. 121. 317.
Lert, Ernst, 108. 303.
Leschetitzky, Marie Gabriele, 372.
Leschetitzky, Theodor, 146. 151. 253.
Leschetizky, Therese, 125.
Lessik, Vilma, 105.
Lestelly (Sänger) 237.
Leßmann, Eva, 54. 113.
Leßmann, Josef, 125.
Letovsky, Stanislav, 109 („Frau Anne, die Dame am Putztisch“. Uraufführung in Posen).
Lett, Phyllis, 317.
Leutner, Alfred, 105.
Levenstein, Bronislav, 122.
Levi, Hermann, 358. 368.
Levien, Cola, 113. 188.
Levin, Dr., 298.
Levinskaja, Maria, 120.
Lewandowsky, Max, 243.
Lewicka, M., 121.
Lewin (Pianist) 319.
Leydhecker, Agnes, 121. 181. 377.
Lhévinne, Joseph, 63. 185. 248.
Lhotka 254.
Lhotsky 186.
Liadow, Anatol, 187. 375.
Liapounow, Sergei, 308. 318. 374.
Lickl, Joh. G., 262.
Lieban, Kaza, 311.
Lieban, Julius, 233. 310.
Liebermann, Armin, 242. 313. 374. 380.
Liebmann, Lisbeth, 381.
Liederkrantz (Frankfurt a. M.) 55.
Liederkrantz (Heidelberg) 120.
Liederkrantz (Mannheim) 60.
Liedertafel (Dresden) 181.
Liedertafel (Mainz) 186. 381.
Liedertafel (Mannheim) 60.
Liedertafel, Deutsche (Antwerpen), 111.
Lienhard, Friedrich, 297.
van Lier, Jacques, 179. 309.
v. Lillencron, Detlev Frhr., 62. 104. 163. 166. 230.
Lindau, Valerie, 108.
Lindberg, Helge, 177.
Lindemann, Fritz, 50. 240. 243. 376.
Linden, Ejnar, 233.
Lindloff, Hans, 64.
Lindner, Edwin, 40. 181. 377.
v. Lindpaintner, Peter, 295.
Lingenfelder-Stoer, Ada, 62.
Linkenbach, Henny, 110.
Lipinski 76.
Lipkowska, Lydia, 44. 170. 191.
Lipmann, Max, 237.
Lippe, Johanna, 237.
Lipski, Stanislaus, 151.
Lissauer, Fritz, 50. 62. 114. 116. 188. 243. 318. 374.
Lißmann, Eva Katharina, 50. 56. 244. 372.
Lißmann, Hans, 56. 236. 243. 368.
Liszt, Franz, 21. 27. 41. 49. 55. 56. 62. 63. 67 ff. (F. L. und Robert Schumann). 96. 99. 114. 115. 116. 118. 119. 120. 122. 123. 125. 126. 128 (Bild). 145. 148. 150. 155. 156. 174. 177. 178. 182. 183. 184. 186. 187. 189. 208. 224. 228. 245. 251. 255. 261. 262. 299. 307.

308. 309. 310. 311. 313. 314.
315. 317. 319. 320. 324. 325.
332. 336. 348. 349. 351. 357.
361. 372. 373. 374. 375. 379.
382.
Litolf, Henry, 167.
Litzinger, Franz, s. Totenschau
XIII, 8.
Litzmann, Berthold, 69. 77. 84.
85.
Litvinne, Felia, 61. 173.
Llewellyn, Vida, 377.
Llobet, Miguel, 286. 287.
Loeillet, J. B., 126.
Loesser, Arthur A., 176.
Loevensohn, Marix, 49. 241.
244. 310. 374.
Loevensohn-Konzerte 49. 115.
179.
Loewe, Carl, 50. 58. 115. 182.
186. 224. 241. 253. 295. 311.
324. 338ff (C.L. als Humorist).
376. 378.
Loewenfeld, Hans, 235. 236. 302.
Lohse, Otto, 108. 169. 303.
Löltgen, Adolf, 44. 105. 234.
London Choral Society 59. 185.
London String Quartet 186. 317.
London Symphony Orchestra
58. 185. 317.
London Trio 59. 186.
Longfellow, H. W., 185.
Lopuska, Helene, 151.
Lortat, Robert, 119.
Lortzing, Albert, 102. 105. 174.
Lortzing, Frau, 103.
Lotti, Antonio, 252.
Louis Ferdinand, Prinz von
Preußen, 232.
Löwe, Ferdinand, 62. 112. 127.
187. 188. 248. 318. 381. 383.
Loyonnet, Paul, 253.
Lübbert, Emmy, s. Totenschau
XIII, 9.
Lübbschütz, Lea, 61.
Ludwig II., König von Bayern,
64.
Ludwig III., König von Bayern,
122.
Ludwig XIV., König von Frank-
reich, 326.
Ludwig, August, 48.
Ludwig, Emil, 161.
Ludwig, Franz, 189.
Ludwig, M., 380.
Ludwig, Otto, 265. 269.
Ludwig-Howorka, Ena, 189. 381.
Luib 3. 4.
Lully, J. B., 61. 357. 373.
Lunn, Kirkby, 58. 317.
Lußmann 239.
Lütschg, Waldemar, 114. 184.
Lutter, Frau, 315.
Lutter, Heinrich, 315.
Lutzenko, Paul, 374.
Lyon, James, 185.
Maas, Juan, 181.
Maatschappy tot Bevordering der
Toonkunst (Amsterdam) 174.
Macchiavelli 233.
Mac Dowell, Edward, 122. 253.
315. 374.
Macha, Gusti, 111.
Mackenthun, Alwin, 372.
Madetoja, Leevi, 183.
Madrigalvereinigung, Leipziger,
57.
Madsen, Carl, 251.
Maeterlinck, Maurice, 298. 383.
Magistretti, Luigi, 122. 183. 295.
M'Ahesa, Sent, 52.
Mahlendorff, Dina, 125.
Mahler, Gustav, 52. 55. 56. 63.
64. 118. 119. 123. 127. 168.
174. 177. 183. 184. 189. 191.
192. 212. 240. 251. 252. 253.
255. 305. 306. 307. 311. 314.
316. 357. 360. 378. 379. 381.
383. 384.
Mahler, Max, 188.
Mainardi, Enrico, 60. 120. 174.
248. 312. 377.
Maitland, Robert, 185. 186.
Majewski (Sänger) 108.
Malata, Oskar, 106. 117.
Malatesta, Anna, 51.
Malatesta, Marta, 51.
Malkin, Joseph, 114.
Malling, Otto, 380.
Maly-Motta, Rudolf, 106. 366.
Mandl, Richard, 117. 127.
Manén, Joan, 56. 58. 248. 303.
Mang, Karl, 173. 237.
Mann (Sänger) 108.
Mannborg 121.
Männerchor, Grazer, 182.
Männerchor, Schulerscher, 55.
Männerchor Zürich 192.
Männergesangverein Cäcilia
(Dortmund) 181.
Männergesangverein, Dort-
munder, 180. 181.
Männergesangverein, Dresdner,
181.
Männergesangverein, Evange-
lischer (Dortmund), 181.
Männergesangverein, Grazer, 182.
Männergesangverein, Kölner, 57.
Männergesangverein, Neuer
Leipziger, 380.
Männergesangverein (Straßburg
i. E.) 125. 254.
Männergesangverein, Wiesbade-
ner, 64.
Männerquartett, Kronbauersches,
378.
Mannstädt, Franz, 64.
v. Manoff, August, 110. 238.
v. Manovarda, Josef, 367.
Manz, Berta, 242. 253. 381.
Maraitte, Hans, 109.
Marcello, Benedetto, 315.
Marck, Luise, 233. 365.
Marcoux, Vanni, 369.
Marientheater (St. Petersburg)
370.
Markowitz, Georg, 367.
Markowsky 371.
Markus, Desider, 170.
v. Marmont, Thea, 177. 249.
253. 373.
Marschner, Heinrich, 157. 338.
346. 378.
Martel, Betty, 172.
Marteau, Henri, 51. 63. 103.
115. 117. 120. 176. 232. 240.
Marteau-Quartett 63. 115. 123.
Martin, Julius, 235.
Martin, Otto, 377.
Martini, Padre, 118.
Marx, Adolph Bernhard, 3. 86.
101.
Marx, Joseph, 176. 188. 191.
255. 313. 318.
Marx, Mizi, 251. 380.
Marxsen, Eduard, 362.
Mascagni, Pietro, 156.
Maschmann, Margarete, 105.
Massenet, Jules, 122. 146. 170.
182. 247. 253. 301. 303. 361.
369. 382.
Maszyński, P., 64. 148.
Matthes, Alfred, 48.
Mattiesen, Emil, 50. 163. 178.
188. 230. 253.
Mauch, Marie, 63.
Mauke, Wilhelm, 62. 106. 180.
186. 188. 318. 381.
Maurice, Pierre, 58. 62.
Maurer, Heinrich, 50.
Mawet, Emil, 126. 255.
Mayer, Charles, 75. 76.
Mayer, Herbert, 122.
Mayer, Hermann, 63.
Mayer, Lise Maria, 192.
Mayer, Robert, 243.
Mayer, Toni, 311.
Mayerhoff, Franz, 117. 180.
Mayer-Mahr, Moritz 308. 380.
Mayer-Olbrich, Marie, 106.
Mayer-Reinach, Albert, 183.
Mayr, Richard, 111. 239.
Mayseder, Joseph, 285.
Meador, George, 63. 123. 371.
Mechetti 71.
Medtner, Nikolaus, 318.
Mehler, Eugen, 110. 296.
Méhul, E. N., 173.
Meier, Hans, 122.
Meinck, Ernst, 296.
Meinel, Marie, 305.
Meiner, Hertha, 316.

- Meinert, Loni, 172.
 Meißner, Lorle, 188. 253.
 Meißner, Martin, 182.
 Melartin, Erkki, 183.
 Melba, Nellie, 53.
 Melcer, Henryk, 122. 124. 146. 148. 244.
 Melitz, Leo, 301.
 Melodia (Königsberg i. Pr.) 251.
 Melozzo da Forli 134.
 Melsa, Daniel, 185.
 Melville, Marguerite, 240.
 Melzer, Josef, 117.
 Mendels, Emile, 313.
 Mendelssohn, Arnold, 188. 228. 318. 377.
 Mendelssohn, Felix, 18. 54. 59. 60. 72. 73. 78. 79. 80. 88. 113. 118. 119. 125. 145. 176. 182. 183. 184. 186. 188. 190. 207. 213. 224. 225. 226. 227. 241. 242. 243. 249. 252. 255. 274. 308. 311. 313. 315. 317. 324. 338. 346. 357. 371. 373. 381.
 Mendelssohn, Felix Robert, 50. 308.
 Mendoza 272.
 Mengelberg, Willem, 56. 58. 174. 189. 316.
 Menges, Isolde, 58. 185. 243.
 Mengs, Raphael, 330.
 Mensing, Max, 244.
 Menzel, Adolf, 361.
 Menzinsky, Modest, 236. 301.
 Merkel, Emmy, 107.
 Merkel, Paul, 305.
 Merkel, Richard, 106.
 Merker, Rosa, 319.
 Merowitsch, Alfred, 114. 121.
 Merrem, Grete, 43. 57.
 Mertens, Hubert, 44.
 Mertz, Kaspar, 287.
 Messchaert, Johannes, 55. 184. 241. 256 (Bild). 305. 371.
 Metcalfe, Susan, 51. 183.
 Metz, Adolf, 54. 311.
 Metzl, Wladimir, 366 („Das lockende Licht.“ Uraufführung in Dresden.)
 Metzner, Oskar, 166.
 Mey, Kurt, 297.
 Meyer, Conrad Ferdinand, 166.
 Meyer, Hedwig, 120.
 Meyer, Paul, 55.
 Meyer, Paula, 55.
 Meyer, Semi, 226. 294.
 Meyerbeer, Giacomo, 78. 103. 109. 234. 262. 263. 304.
 Meyer-Radon, Walter, 373. 375. 376.
 Meyer-Verena, Else, 310.
 Meyrowitz, Selmar, 45. 236. 367.
 Michaelis, Hedwig, 373.
 Michelangelo 307. 327.
 Michelsen, Dr., 190.
 Mickiewicz, Adam, 64. 343.
 van Mieris, Frans, 109.
 Mikorey, Franz, 106. 117. 118. 367. 368. 376.
 v. Mikusch, Margarete, 253.
 v. Mildenburg, Anna, 239.
 Miller, William, 170.
 Milliet, Paul, 237.
 Milton, John, 323.
 Mittermayr, Toni, 287.
 v. Mlynarski, Emil, 317. 375.
 Möckel, Paul Otto, 58. 122. 125. 186. 254. 305.
 v. Moellendorff, Dora, 190. 371.
 v. Moellendorff, Willy, 154. 290.
 Moest, Rudolf, 236.
 Moffat, Alfred, 167.
 Moguilewski, Alexander, 61. 187.
 Mohn, Hans, 106.
 Mohwinkel, Hans, 110. 304.
 Moissi, Alexander, 306.
 v. Mojsisovics, Roderich, 117. 119. 137. 378.
 Molière 43.
 Molique, Bernhard, 209.
 Moll, Franz, 119. 381. 383.
 Möller, Peder, 63.
 Möller-Kriger, Elsa, 312.
 Monatshefte, Süddeutsche, 266.
 Moniuszko, Stanislaus, 47. 64. 144. 146.
 Monnaie-Theater 301.
 Montag, C., 80. 81. 83.
 Montemezzi, Italo, 369.
 Monteux (Kapellmeister) 382.
 Monteverdi, Claudio, 118.
 Moodie, Alma, 60. 62. 312. 378.
 Moor, Charles, 236.
 Móor, Emanuel, 62. 63. 318.
 Moran, Dora, 182. 240.
 Moreau, Léon, 253.
 Morena, Berta, 60. 62. 112. 249. 304.
 Mörike, Eduard, 178. 230. 262.
 Mörike, Eduard (Kapellmeister), 94.
 Morin, Françoise, 254.
 Morin, Henry, 382.
 Morini, Erika, 123.
 Moris, Maximilian, 354.
 Morlacchi, Francesco, 71.
 Morley, Thomas, 62.
 Moro, Norbert, 119.
 Mors, Richard, 62.
 Morsztyn, Helene, 176. 252.
 Mortelmans, Lodevijk, 111.
 Mortier, Jane, 123.
 Moser, Andreas, 162.
 Moser, Hans Joachim, 164.
 Mossel, J., 379.
 Mosshuchin (Sänger) 173.
 Mott, Charles, 45.
 da Motta, José Vianna, 224.
 Mottl, Felix, 60. 61. 63. 235. 358.
 Moussorgsky, Modest, 50. 58. 100. 169. 187. 208. 244. 254. 318. 372.
 Mozart, W. A., 12. 16. 17. 21. 25. 40. 47. 48. 53. 54. 56. 57. 59. 61. 80. 85. 102. 105. 116. 117. 118. 119. 122. 124. 126. 156. 160. 171. 172. 174. 177. 179. 182. 183. 186. 188. 190. 191. 207. 208. 213. 224. 228. 229. 231. 240. 243. 244. 245. 247. 250. 252. 253. 254. 255. 270. 271. 295. 301. 304. 306. 307. 312. 329. 330. 339. 340. 349. 368. 376. 377. 379. 381.
 Mozartgemeinde, Münchner, 122. 381.
 Mozartstiftung (Frankfurt a. M.) 55.
 Mozartverein (Dresden) 54.
 Mozzani, Luigi, 286. 287.
 Mraczek, J., 380.
 Muck, Karl, 53.
 Mudgatt, Louis H., 53.
 Muffat, Georg, 114.
 Muehl-Reitsch, Marie, 373.
 Mühlemann-Dick, Johanna, 47.
 Möhlfeld, Richard, 361.
 Muk de Jari (Sänger) 107.
 Müller, Adolf, 175. 313. 373.
 Müller, Carl, 252.
 Müller, Ellen, 246.
 Müller, Franz, 57.
 Müller, Karl, 61. 254.
 Müller, M., 122.
 Müller, Wilhelm, 163.
 Müller-Hermann, Johanna, 383.
 Müller-Reuter, Theodor, 64. 128. 275. 276. 277. 279. 281. 282. 283. 284.
 Münch, Ernst, 126. 254.
 Mundry, Walter, 117.
 Münnich, Richard, 115.
 Münnich, Rudolf, 115.
 Musehold, Hildegard Therese, 179.
 Musical Times, The, 7.
 Musik, Die (Zeitschrift), 346. 362.
 Musikakademie (Hannover) 379.
 Musikalische Zeitung, Allgemeine, 11. 86.
 Musikerkalender, Deutscher, 3.
 Musikgesellschaft, Internationale, 316.
 Musikgesellschaft, Kaiserlich Russische, 61. 124. 125. 187. 189. 255.
 Musikverein (Brünn) 180.
 Musikverein (Chemnitz) 117.
 Musikverein (Dortmund) 180. 377.
 Musikverein (Düsseldorf) 55. 249.
 Musikverein (Essen) 118.
 Musikverein (Mannheim) 60.

- Musikverein (Moskau) 61. 187.
 Musikverein (Stettin) 125. 319.
 Musikverein (Stockholm) 63.
 Musikverein, Allg. Deutscher, 29. 115. 116. 226.
 Musikverein, Steiermärkischer, 119. 181. 378.
 Musikzeitung, Allgemeine, 261.
 Musikzeitung, Neue Wiener, 3.
 Musikzeitung, Rheinische, 86.
 Musil, Clara, 127. 239. 371.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 60. 125. 174. 178. 182. 312. 378.
 Naef, Alfred, 62.
 Nagel, Albine, 105. 366.
 Nagel, W. (Musikdirektor), 377.
 Nagy, Rosa, 318.
 Nahm, Heinrich, 112.
 Nalbandjan, Johannes, 125. 373.
 Napoleon I., Kaiser, 356.
 Naprawnik, Eduard, 124.
 Narbutt-Hrjshkewitsch, Josephine, s. Totenschau XIII, 12.
 Nardini, Pietro, 50. 251.
 Nast, Minnie, 43. 354. 367.
 Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 238.
 Natterer, L., 249.
 Naumann, Otto, 186. 381.
 Naumann (Flötist) 55.
 Naumow, Nikolaus, 118.
 Navarini 370.
 Nedbal, Oscar, 180. 191. 240. 247. 248. 255. 302. 368. 383.
 Neidhardt-Wilder, Sarah, 188.
 Neisser, Ferdinand, 182.
 Neitzel, Otto, 43. 106. 189. 236.
 Nera, Corry, 51.
 Neruda, Franz, 63. 251. •
 Neschdanowa, A., 61. 187.
 Neubeck, Ludwig, 108.
 Neudörffer-Opitz, Julius, 63. 112.
 Neugebauer, Helmuth, 311.
 Neugebauer-Ravoth, Käte, 177.
 Neuhaus, Harry, 177. 377.
 Neumann, Alexander, 53. 116. 244.
 Neumann, Franz, 302.
 Neumann, Mathieu, 180.
 Neuner, Grete, 119.
 Neuner, Emmy, 254.
 New Symphony Orchestra (London) 58. 185.
 Ney, Elisabeth, 192.
 Ney-van Hoogstraten, Elly, 56. 64. 112. 124. 249. 314. 315. 316. 379.
 Nicholls, Agnes, 317.
 Nicodé, Jean Louis, 39. 55. 378.
 Nielsen, Carl, 48. 63. 183. 306. 314.
 Niemann, Fr., 104.
 Niemann, Walter, 253. 299.
 Nieratzky 54.
 Nietan, Hans, 118.
 Nietzsche, Friedrich, 62. 161. 228. 230. 293. 350. 359.
 Niggemeier, Heinrich, 105.
 Nigrini, Valeska, 303. 380.
 Nikisch, Amélie, 252. 367.
 Nikisch, Arthur, 45. 47. 52. 56. 57. 61. 121. 124. 151. 175. 184. 240. 250. 251. 252. 305. 315. 371. 377. 380.
 Nikitits, Lucy, 373.
 Nikitits, Otto, 373.
 Niklaus, Josef, 105.
 St. Nikolaichor (Kiel) 183.
 Nikolajew, Nikolai, 255.
 Nikulai, N., 187.
 Nissen, Adelheid, 105.
 Nissen (Sänger) 368.
 Nitsch, Emil, 309.
 Noack, Gertrud, 179.
 Noë, Marcel, 111.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 51. 186. 311.
 Nordmann, Irma, 253.
 Noren, Heinrich G., 50. 189. 373. 374.
 Norman, Ludwig, 63.
 Nosalewicz, Alexander, 111. 239.
 Noskowski, Siegmund, 144. 145. 146. 148. 151.
 Nottebohm, Gustav, 4. 7. 8. 13. 15.
 Nougues, Jean, 45.
 Nourrit, Adolphe, 320 (Bild).
 Nourrit, Louis, 320.
 Novák, Vitezlav, 122. 383.
 Nußbaumer, Johann, 272.
 Nußbaumer 264. 272.
 v. Oberleithner, Max, 191.
 Obermaier, Lorenz, 62.
 Obier-Goßmann, Friederike, 63.
 Obrońska, Helene, 372.
 Obsner, G. E., 312.
 Obsner, Minna, 312.
 Ochs, Erich, 52. 178.
 Ochs, Siegfried, 240. 256 (Bild). 371. 384.
 Ockert, Otto, 105.
 O'Connor-Morris, G., 60.
 Oehl-Ducruc, Minna, 188.
 Oehler, K. H., 120.
 Offenbach, Jacques, 207. 368.
 Offenber, Helene, 368.
 Ohlhoff, Elisabeth, 113. 120. 176. 240. 242.
 Ohlson, Hendrikje, 116.
 Ohrmann, Fritz, 123. 311.
 Oldörp (Flötist) 377.
 Olenin, Alexander, 187.
 Olenin d'Alheim, Marie, 61. 187.
 Ondriczek, Franz, 113.
 Onégin, G. B., 379.
 O'Neill, Norman, 185.
 Ontrop, Louis, 111.
 Oper, Französische (Antwerpen), 105. 301.
 Oper, Große (Paris), 369.
 Oper, Italienische (St. Petersburg), 370.
 Oper, Neue (Hamburg), 44. 302. 368.
 Oper, Vlämische (Antwerpen), 105. 301.
 Opernhaus, Deutsches, 93f. 233. 365.
 Opernhaus, Kgl. (Berlin), 94f. 170. 365.
 Opernhausorchester (Graz) 119. 181. 378.
 v. Opieński, Henryk, 64. 124. 151.
 Oppel, Reinhold, 381.
 Oppenheim, Hans, 318.
 Oppermann, Martha, 242. 318. 376.
 Oratorienverein (Kassel) 314.
 Oratorienverein (Neukölln) 49.
 Orchester der Musikfreunde (Kiel) 183.
 Orchester, Philharmonisches (Berlin), 48. 49. 51. 52. 113. 114. 174. 175. 178. 192. 241. 243. 252. 298. 307. 371. 372. 373.
 Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 180. 377.
 Orchester, Philharmonisches (Leipzig), 184. 380.
 Orchester, Philharmonisches (New York), 53.
 Orchester, Philharmonisches (Prag), 121.
 Orchester, Städtisches (Augsburg), 112.
 Orchester, Städtisches (Barmen), 105. 112.
 Orchester, Städtisches (Magdeburg), 252.
 Orchester, Städtisches (Mainz), 172. 381.
 Orchesterkonzerte, Städtische (Aachen), 305.
 Orchesterverein (Breslau) 116. 246.
 Orchesterverein (Straßburg i. E.) 254.
 Orchestervereinigung (Posen) 123.
 Oriana Madrigal Society 58.
 Orlow, A., 61. 187.
 Orlow, Nikolaus, 61.
 Orobio de Castro, Max, 188. 318. 381.
 Orsina 108.
 Orsini, Luigi, 250.
 Oscar 46.
 van Osen, Erwin, 238.
 Oßwald, Bruno, 105.
 v. d. Osten, Vally, 107.

- Oster, Mark, 233.
 Oströil, Ottokar, 123.
 Otto, Georg, 117.
 Otto, Julius, 169.
 Outran, Juliette, 45.
 Owst, G. W., 176.
 Pabst (Gymnasialdirektor) 224.
 de Pachmann, Wladimir, 53. 59.
 Pachulski, H., 147.
 Pacyna, Arthur, 169.
 Paderewski, Ignaz, 53. 146. 147.
 148. 256 (Bild). 354.
 Paësiello, Giovanni, 195.
 Paetow, Walter, s. Totenschau
 XIII, 12.
 Paganini, Nicolo, 61. 115. 188.
 190. 232. 267. 268. 308. 373.
 379.
 Painter, Eleanor, 233.
 Palaskonzerte (Kopenhagen) 121.
 Palm-Cords, Sofie, 47. 171.
 Palmengarten-Orchester (Frank-
 furt a. M.) 118. 378.
 Palmer (Komponist) 120.
 Palmgren, Selim, 49. 63. 183. 300.
 Palverosi 370.
 v. Pander, Elisabeth, 61.
 Panthès, Marie, 313.
 Panzner, Karl, 54. 55. 111. 241.
 243. 249.
 Papoff, Wladimir, 380.
 Parent, Armand, 123.
 Pareto, Graziella, 46. 170.
 Parry, Hubert, 58. 186.
 Parvis, Dr., 170.
 v. Pászthory, Gisela, 49. 245.
 v. Pászthory, Palma, 49. 245.
 v. Pászthory-Quartett 245.
 Pataky, Hubert, 53.
 v. Pathy, Ilonka, 51. 372.
 Pauer, Max, 63. 254. 307.
 Paul, Jean, 341.
 Paulet, M., 313.
 Pauli, Josef, 367.
 Pauli, Walther, 107. 314.
 Paur, Kurt, 114. 176.
 Peake, Ethel, 234.
 Perard-Petzl, Louise, 249.
 Pecskaï, Louis, 306.
 Pellegrini, Alfred, 312.
 Pelz, Hans, 182.
 Pembaur, Josef, 97. 188.
 Pembaur sen., Josef, 381.
 Pembaur, Karl, 52. 181.
 Pennarini, Alois, 173.
 Peregrinus, Maria, 57.
 Permann, Adolf, 169.
 Périer 370.
 Péroux-Williams, Alice, 62.
 Perron, Carl, 107. 108.
 Perutz, Robert, 254.
 Peters, C. F., 21. 148. 232.
 Peters, Max, 300.
 Petersen, Armin, 44.
 Peterson-Berger, Wilhelm, 63.
 115.
 Petrarca 327.
 Petri, Egon, 123. 186. 245. 306.
 Petri-Quartett 118. 377.
 Petsch, Robert, 296.
 Petschnig, Emil, 288. 289.
 Petschnikoff, Alexander, 126. 188.
 249. 253.
 Petzl-Demmer, Marie, 106.
 Pfeifer, Kurt, 190.
 Pfeifer-Rißmann, Mathilde, 62.
 Pfeilschneider, Hertha, 169.
 Pfitzner, Hans, 46. 64. 110. 122.
 125. 126. 157. 187. 191. 223.
 238. 251. 252. 253. 254. 255.
 304. 314. 318. 384.
 Pfitzner, Oskar, 54.
 Pfitzner, Walther, 54. 104.
 Pfitzner-Laverni, Frau, 54.
 Pfohl, Ferdinand, 114.
 Philadelphia - Chicago Opera
 Company 369.
 Philharmonic Society (London)
 58. 185. 316.
 Philharmonie (Berlin) 192.
 Philharmonie (Hamburg) 379.
 Philharmoniker (Brünn) 180.
 Philharmoniker (Budapest) 246.
 247.
 Philharmoniker (Moskau) 61. 187.
 Philharmoniker (Wien) 127. 191.
 255. 383.
 Philippi, Maria, 113. 117. 122.
 123. 192. 305. 311.
 Piccaver, Alfred, 97. 248.
 Pichler, Karoline, 271.
 Pickert, Adelheide, 245.
 Piening, Karl, 181.
 Pieringer 14.
 Pierné, Gabriel, 188. 246. 247.
 253. 304. 382.
 Pieroth, Laurenz, 233.
 Pieschel, Tilly Else, 373.
 Pietsch, Ludwig, 176.
 Pinks, Emil, 123.
 Pintucci 370.
 Pisuise, Jean-Louis, 244.
 Piteroff, Matthäus, 173.
 Pittsburgh Art Society 166.
 Pius VI., Papst, 356.
 Piwarski & Co. 148. 149. 151.
 Pixis 67.
 Plamondon, Rudolf, 192.
 Plaschke, Friedrich, 55. 117. 354.
 Plaschke-v. d. Osten, Eva, 52.
 251. 303. 354.
 Plate, W., 311.
 Plato 156.
 Pleiner 384.
 Podbertsky, Theodor, 182.
 Podolski, Leo, 242.
 Poe, Edgar, 189.
 Pohlig, Karl, 366.
 Poljakin, M., 124.
 Pollak, Egon, 55. 250.
 Pollert, Emil, 238.
 Pollheim, Mira, 177.
 Ponch, Max, 49.
 Poppen, Hermann, 120.
 Porges, Fr. W., 314.
 Porges, Walter, 190.
 Porta, José, 115.
 Posa, Oskar, 241.
 Post-Quartett, Brüder, 249.
 Pott, August, 384.
 Pottgießer, Karl, 126.
 de la Pouplinière, Jean Joseph
 Le Riche, 297.
 Powell, C. A., 190.
 v. Pozniak, Bronislaw, 308.
 Pracher, Fanny, 171.
 Prager, Josephine, 376.
 Prätorius, Ernst, 234.
 Preiß, Gerhard, 307.
 Preißig, Emil, 112.
 Prelli, Giuseppina, 122. 188.
 Premyslav, Leopold, 305.
 Preß, Joseph, 252.
 Preß, Michael, 187. 256.
 Presse, Süddeutsche, 161.
 Preyer, Gottfried, 188.
 Prieger, Erich, 55.
 Prill, Emil, 47. 241.
 Prill, Paul, 62. 187. 252. 253.
 381.
 Privatchor, Häusermannscher,
 192.
 Prod'homme, J.-G., 161.
 Prohaska, Carl, 127. 128. 313.
 314.
 Procházka, Rudolf Frhr., 354.
 Proksch, G., 297. 320.
 Protopopowa (Sängerin) 254.
 Prusse, Theodor, 371.
 Prüwer, Julius, 106. 233.
 Puccini, Giacomo, 43. 46. 47.
 105. 108. 156. 171. 173. 301.
 366. 368. 369.
 Pugnani, Gaetano, 378.
 Pugno, Raoul, 119. 123. s. Toten-
 schau XIII, 8. 192 (Bilder). 249.
 Püringer, August, 294. 359.
 Puritz-Schumann, Elisabeth, 45.
 Pythagoras 207.
 Quarry, Fr., 316.
 Quartett, Städtisches (Straßburg
 i. E.), 254.
 Queen's Hall Orchestra 58. 59.
 316. 317.
 Quidde, Margarete, 381.
 Raab, Alexander, 62. 186.
 Raabe, Peter, 126. 304. 319.
 Raabe-Griesel, Hedwig, 373.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 51.
 61. 240.
 Rabaud, Henri, 180.
 Rabke, Henry, 45.

- Rabot, Wilhelm, 186.
 Rachmaninoff, Sergei, 61. 114.
 120. 124. 187. 189. 254. 255.
 308. 317. 318.
 Radnai, Niklós, 244.
 Radugin (Pianist) 255.
 Radziwill, Anton Heinrich Fürst,
 295.
 Raff, Joachim, 262. 319. 374.
 Raffael 134. 330.
 Raffelson, Ella, 184.
 Rahmer, S., 273.
 Rahlwes, Alfred, 119. 379.
 Raillard, Th., 316.
 Rains, Leon, 181. 354.
 Rångman-Björlin, Elli, 183.
 Ramann, Lina, 358.
 Ramdohr, Walter, 109.
 Rameau, Jean Philippe, 60. 114.
 121. 252. 297. 300. 373.
 Ramrath, Konrad, 60. 381.
 Rangström 254.
 v. Ranuszewicz, Katharina, 177.
 309.
 Ranzenberg, Marie, 239.
 Rappoldi, Eduard, 103.
 Rasch, Johann, 180. 377.
 Rasse, Fr., 54.
 Rau, Elsa, 177.
 Rautenberg, Grete, 251. 312.
 Ravel, Maurice, 42. 58. 123.
 186. 248. 251. 253. 317. 374.
 Raven, Theo, 367.
 Rebbert, Lorenz, 181.
 Reboul (Cellistin) 254.
 Rebner, Adolf, 117.
 Rebner-Quartett 312. 313. 315.
 Recht, Josef, 105. 108.
 Reclam jun., Philipp, 289.
 Rée, Louis, 63.
 Rée, Susanne, 63.
 Reed, W. H., 59.
 Reger, Max, 47. 52. 55. 56. 58.
 60. 62. 63. 112. 116. 117.
 118. 119. 120. 123. 124. 126.
 147. 150. 151. 159. 163. 175.
 181. 183. 186. 187. 188. 189.
 190. 207. 212. 224. 230. 244.
 250. 251. 252. 253. 254. 256.
 304. 307. 308. 311. 312. 313.
 314. 315. 318. 325. 374. 377.
 379. 381. 383.
 Regondi 287.
 Regnert, J., 230.
 Rehberg, Willy, 61. 252. 377.
 Rehfuß, Karl, 118. 252.
 Reibold, Otto, 55.
 Reichardt, Joh. Friedrich, 333.
 Reichert, Johannes, 62.
 Reichner-Fenten, Anna, 51. 253.
 377.
 Reichwein, Leopold, 98.
 Reifner, Vincenz, 179. 190.
 Reimann, Wolfgang, 53.
 Reimer, G., 273.
 Reimers, Paul, 59.
 Reinecke, Karl, 49. 253. 315.
 Reiner, Fritz, 170.
 Reinhart, Walter, 118.
 Reinhold, Edgar, 242.
 Reinmar von Zweter 167.
 Reisenauer, Alfred, 41.
 Reisinger, Franz, 118.
 Reißiger, K. G., 183.
 Reitz, Robert, 126. 319.
 Rembrandt 108. 109.
 Rembt, Paul, 48. 241.
 Rémond, Fritz, 172.
 Renard, Rosita, 49.
 Repelaer, Jacoba, 49.
 Residentie-Orchester (Haag) 58.
 Resnikoff, Wladimir, 124. 370.
 Reubke, Julius, 358.
 Reumann, Armin, 246.
 Reuß, Wilhelm, 105.
 v. Reuter, Florizel, 177. 373.
 Revue musicale de la S. I. M.
 359.
 Révy-Chapman, Aurelie, 309.
 Rey-Gaufrès (Pianistin) 123.
 Reyer, Ernest, 301.
 Reynolds, Harry, 45.
 v. Reznicek, E. N., 113. 114.
 125. 160. 255. 309. 372.
 Rheinberger, Joseph, 160.
 Rheinfeld, Marianne, 381.
 Richards, Max, 367.
 Richepin, Tiarko, 370.
 Richter, Edgar, 107.
 Richter, Elma, 375.
 Richter, E., 117.
 Richter, E. Fr., 320.
 Richter, Hans, 46.
 Richter, Otto, 54.
 Rieck, Erich, 176.
 Rieck (Hoftheatermaler) 354.
 Riedel, Hermann, 169. 293.
 Riedel, Karl, 320.
 Riedel-Verein 251.
 Rieder, Edith, 378.
 Riemann, Hugo, 3. 48. 101. 102.
 151. 315. 363. 364.
 Riese, Adam, 277.
 Rieter-Biedermann 15.
 Rietsch, Heinrich, 168. 383.
 Rietz, Julius, 172. 181.
 Rimsky-Korssakow, N., 124.
 149. 156. 157. 185. 247.
 Rio, Giuseppe, 366.
 Ripper, Alice, 125. 245. 250.
 256. 315. 377.
 Risler, Edouard, 49. 115. 189.
 253. 255. 382.
 Robowska, Lucina, 124.
 Rode, Hedwig, 120.
 Roemer, Matthäus, 55. 61. 62.
 121. 319. 372.
 Roeser (Komponist) 376.
 Roesger, Karl, 62.
 v. Roessel, Anatol, 112.
 Roeßler, Richard, 58. 62.
 Roether, Julius, 94.
 Rohde-Stahlbaum, Charlotte, 52.
 Rohloff, Max, 123.
 Röhr, Hugo, 61. 108.
 Roller, Alfred, 238. 239.
 Römer, Else, 121.
 Römhild, Albert, s. Totenschau
 XIII, 12.
 Ronald, Landon, 58. 185. 186.
 Ronis, Maximilian, 176. 242.
 313. 374. 380.
 Röntgen, Julius, 55. 58.
 Ropartz, Guy, 168. 313.
 Rosa, Alba, 373.
 Roscher, Franz, 116.
 Rosé, Arnold, 256.
 Rosé-Quartett 59. 64. 117. 127.
 226. 253. 304.
 Rosegger, Sepp, 235 („Litumlei“.
 Uraufführung in Graz). 367.
 Röseler, Marcella, 106.
 Rosen, Charlotte, 307.
 Rosenbaum, Lotte, 243.
 Rosenbaum (Komponist) 180.
 Rosenberger 190.
 Rosenmüller, Johann, 114.
 Rosenthal, Friedrich, 172.
 Rosenthal, Moriz, 53. 62. 117.
 165. 180. 241. 248. 371.
 Rosenthal, Wolfgang, 121. 315.
 372.
 Rossi, Margherita, 177.
 Rossini, Gioacchino, 43. 105.
 121. 301. 367.
 Rost, Karl, 57.
 Rostand, Mme Edmond, 370.
 Rostand, Maurice, 370.
 Rößler, Dora, 51.
 Rößler, Richard, 51. 305.
 Roters, Ernst, 125.
 Roth, Bertrand, 118. 181. 272.
 377.
 Roth-Hey, Otti, 188.
 Rotschild, Fritz, 62. 114. 125.
 246. 305.
 Rottenberg, Ludwig, 170.
 Roussel, Albert, 122. 123.
 Rousselière, Charles, 43. 109.
 Royal Choral Society (London)
 59. 185. 317.
 Rôze, Raymond, 45. 185.
 Rózsa, L., 170.
 Rozycki, Ludomir, 64. 148.
 149. 308.
 Rubadi, Erminia, 370.
 Rubel, Jakob, 188.
 Rubinstein, Anton, 148. 186. 224.
 Rubinstein, Artur, 245. 382.
 Rückert, Friedrich, 126. 342.
 343. 344. 345.
 Ruckser, Udo, 359.

- Rückward, Fritz, 240.
 Rüdcl, Hugo, 95. 117. 123. 305.
 Rüdiger, Hans, 367.
 Rüdinger, Gottfried, 318.
 Rudolf, Erzherzog, 14.
 Rudolph, A., 126.
 Rudorff, Ernst, 51. 64. 315.
 Rüfer, Philipp, 180. 305. 319.
 Ruge, Ludwig, 315.
 Rummel, Angelika, 175.
 Rung, Frederik, s. Totenschau XIII, 10. 380.
 Ruoff, Hermann, 62. 122.
 Ruoff, Wolfgang, 179.
 Rupprecht (Cellist) 117.
 Rusch-Romingère, Gaby, 311.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 121. 180.
 Ruths, Chr., 268.
 Rütt, Ludwig, 252.
 de Ruyter-Corver, Jean, 182.
 Saal Pleyel 192.
 Saatweber-Schlieper, Ellen, 112.
 Sachs, Hans, 185.
 Safonoff, Wladimir, 61. 124. 183. 185. 188. 247. 248.
 Sahla, Richard, 118. 377.
 Saint-Saëns, Camille, 48. 55. 56. 58. 60. 62. 63. 118. 119. 123. 124. 146. 180. 184. 190. 224. 241. 253. 255. 311. 312. 313. 317. 371. 379. 380.
 Saldern, Hilda, 63. 243. 313. 380.
 Salewski, Carl, 319.
 Salten, Felix, 366.
 Salvatini, Mafalda, 318.
 Sam-Stegmann, Ewel, 308.
 Sammler, Fr., 380.
 Sand, Karen, 306.
 Sandberger, Adolf, 57. 62. 253.
 Sanden, Aline, 236. 380.
 Sandor, E., 170.
 Sandow, Tilly, 106. 366.
 Sängerbund Mährischer Lehrer 189.
 St. Angelo, Paola, 51.
 Sapellnikoff, Wassili, 317.
 Saphir, M. G., 371.
 Sappho 327.
 Sarata, Therese, 378.
 Sardot, Minnie, 55. 314.
 Sari, Ada, 370.
 Sarnecka, Hedwig, 151.
 Saß, Arthur, 123.
 Satie, Erik, 42. 123.
 Sattler, Karl, 243.
 Sauer, Emil, 63. 117. 123. 178. 180. 245. 248. 382.
 Sauret, Émile, 167. 185.
 Scala (Mailand) 369.
 Schadewitz, C., 181.
 Schäfer, Theo, 377.
 Schalit, Heinrich, 62. 188.
 Schaljapin, Feodor, 370.
 Schalk, Franz, 127. 240. 384.
 Schaper, Fritz, 110.
 Schaper, Rudolf, 109.
 Schapira, Vera, 127. 318.
 Scharrer, August, 177.
 Scharrer, Irene, 59. 186.
 Scharwenka, Philipp, 256. 305. 380.
 Scharwenka, Xaver, 48. 117. 123. 256 (Bild).
 Schaub, Ferdinand, 298.
 Schaumburg, Elisabeth, 106. 118.
 Scheffel, Joseph Viktor, 165. 372.
 Scheidemantel, Karl, 107.
 Scheidl, Theodor, 47.
 vom Scheidt, Julius, 172.
 vom Scheidt, Robert, 171.
 vom Scheidt, Selma, 177. 189.
 Schein, Joh. Hermann, 112.
 Scheinpflug, Paul, 115. 117. 177. 240. 251. 310.
 Schelle, Seraphine, 62.
 Schelling, Ernest, 186.
 Schellhorn, A., 253.
 Schelper, Berta, 171.
 Schemmann (Senator) 362.
 Schenk, Johann, 188.
 Schenker, Heinrich, 363. 364.
 Schenker (Komponist) 297.
 Schennich-Braun, Hedwig, 112.
 Scherchen, Hermann, 306.
 Scheremetew, Graf, 124. 173.
 Scherrer, Heinrich, 285.
 Scherres-Friedenthal, Flora, 372.
 Schilbach-Arnold 55.
 Schiller, Friedrich, 32. 115. 273. 331. 347.
 Schillings, Max, 47. 63. 111. 157. 182. 190. 250. 306. 308. 312. 315. 354. 378.
 Schindhelm, Heinrich, 381.
 Schindler, Anton, 14. 128 (Bild).
 Schink, Alfred, 236.
 Schipper, Emil, 111. 239.
 v. Schirach, Carl, 304.
 Schirmer, Robert, 180. 377.
 Schjelderup, Gerhard, 354.
 Schkolnik, Jenny, 123. 175.
 Schlatter 120.
 Schlegel, Leander, 180.
 Schleiermacher, F. D. E., 331.
 Schlenzka, Margarete, 52.
 Schlesinger, Marie, 319.
 Schlesinger, Maurice, 68.
 Schlosser-Jaude, Luise, s. Totenschau XIII, 9.
 Schlotke, Julius, 180. 311.
 Schmalstich, Clemens, 116.
 Schmedes, Erik, 107. 239.
 Schmedes, H., 380.
 Schmedes, Paul, 50. 112. 113. 127. 377.
 Schmid, Edmund, 63. 182.
 Schmid, H. K., 62. 188. 253. 364. 381.
 Schmid, Josef, 318.
 Schmidbaur, Eugen, 188.
 Schmid-Lindner, August, 62. 122.
 Schmidt, Franz, 127. 128.
 Schmidt, Gustav Friedrich, 122.
 Schmidt, Leopold, 114. 127.
 Schmidt, Vera, 57.
 Schmidt-Badekow, Alfred, 182.
 Schmidt-Carlo (Rezitor) 381.
 Schmidthauer, Ludwig, 248. 318.
 Schmidt-Reinecke, Heinz, 180. 377.
 Schmidt-Ziegler, T., 380.
 Schmieden, Alfred, 110.
 Schmitt, Alois, 57.
 Schmitt, Florent, 123. 174. 382.
 Schmitz, Eugen, 101.
 Schmitz (Kapellmeister) 382.
 Schmitz (Pianist) 54.
 Schmuller, Alexander, 50. 253. 313.
 Schnabel, Artur, 48. 53. 55. 57. 64. 116. 123. 181. 188. 240. 242. 253. 315.
 Schnabel-Behr, Therese, 113. 242.
 Schnedler-Petersen-Trio 121.
 Schneevogt, Georg, 63. 174. 180. 183.
 Schneider, Bernhard, 228.
 Schneider, Walter, 170.
 Schnitzing, Wanda, 118.
 Schnitzler, Arthur, 366.
 Schnitzler, Louis, 51.
 Schnitzler, Olga, 318.
 Schnorr von Carolsfeld, Julius, 331.
 Schoeck, Othmar, 166.
 Schoen, Adolf, 62.
 Schoepfler, Maria, 243.
 Scholander, Lisa, 63. 119.
 Scholander, Sven, 63. 119. 184.
 Schöll, Hedwig, 122. 378.
 Schöllinger, Franz, 110.
 Scholtz, H., 253.
 Scholz, Bernhard, 55.
 Scholz, Wilhelm, 48. 372.
 Schönberg, Arnold, 42. 52. 56. 184. 212. 213. 255. 298. 307. 310. 316. 317. 325. 378. 383.
 Schondorf, Johannes, 156.
 Schöner, Kurt, 109.
 Schopenhauer, A., 296. 335.
 Schor, David, 61. 187.
 v. Schorn, Adelheid, 297.
 Schorr, Friedrich, 108.
 Schot, Johanna, 53.
 Schott, Ottilie, 110. 304.
 Schott freres 54.
 Schott's Söhne, B., 6. 86. 146. 148.
 Schramm, Hermann, 171. 302.
 Schramm, Paul, 62. 120. 184. 188. 242. 250. 256. 313. 318. 374. 376. 380.

- Schratzenholz, Leo, 52.
 Schreck, Gustav, 121.
 Schreiber, Felix, 366.
 Schreiber, Frieda, 110. 304.
 Schreiber, Luise, 378.
 Schreker, Franz, 111. 367. 377. 383.
 Schrey (Kapellmeister) 301.
 Schröder, Karl, 234.
 Schrötter, Frieda, 110.
 Schubert, Franz, 32. 48. 52. 53. 55. 56. 57. 59. 60. 63. 68. 73. 114. 115. 116. 120. 122. 123. 124. 125. 163. 176. 179. 181. 182. 183. 186. 188. 191. 207. 208. 224. 225. 228. 241. 243. 244. 249. 252. 253. 254. 255. 256. 260. 263. 295. 309. 310. 314. 317. 319. 332. 338. 346. 377. 378. 379. 380. 381. 382.
 Schubert, Georg, 107.
 Schubert, Kurt, 246.
 Schubert, Oskar, 179.
 Schubert, W., 171.
 v. Schuch, Ernst, 43. 54. 118. 181. 240. 248. 256 (Bild). 301. 354. 367.
 Schuch, Julius, 182.
 v. Schuch, Liesel, 181. 240. 301. 367.
 Schüller, Eduard, 94.
 Schüller, Julius, 55.
 Schultheß, W., 122.
 Schultz-Birch, Maria, 57.
 Schultzen-Asten-Chor 243.
 Schulz, Heinrich, 111. 123.
 Schulz, Helene, 314.
 Schulz, Leonhard, 287.
 Schultze-Prisca, Walter, 381.
 Schumann, Clara, 74. 75. 76. 77. 78. 79. 81. 83. 84. 85. 361.
 Schumann, Georg, 60. 113. 126. 176. 182. 189. 306. 307. 316. 318. 371. 379.
 Schumann, Robert, 3. 12. 16. 20. 51. 52. 53. 54. 57. 59. 60. 61. 63. 67 ff (Franz Liszt und R. Sch.). 97. 102. 113. 114. 117. 118. 120. 122. 124. 125. 127. 128 (Bild). 145. 174. 175. 176. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 188. 189. 190. 191. 207. 213. 224. 225. 227. 228. 241. 242. 244. 250. 253. 254. 255. 262. 263. 267. 295. 299. 307. 308. 309. 311. 314. 317. 332. 338. 345. 346. 357. 362. 364. 370. 371. 374. 375. 376. 377. 380. 381. 382.
 Schumannsche Singakademie, Robert (Dresden), 181.
 Schumann-Trio 125.
 Schunck, Elfriede, 120. 252.
 Schünemann, Marie, 53.
 Schuricht, Carl, 64. 256. 377.
 Schürmann, Harry, 171. 367.
 Schuster, Alexander, 48.
 Schuster, E., 255.
 Schuster, Stephanie, 55.
 Schütz, Heinrich, 42. 62. 118. 181.
 Schütz, Helene, 63. 373.
 Schütz, Theodor, 238.
 Schützendorf, Alfons, 238.
 Schützendorf, Gustav, 238.
 Schytte, Ludwig, 381.
 Schwartz, Josef, 57. 311.
 Schwarz, Franz, 367.
 Schwarz, L., 126.
 Schwarz, Stephanie, 106.
 Schwarz, Viktor Wolfgang, 311.
 v. Schwarzburg, Anton Günther Graf, 224.
 Schwarzenstein, Sigmund, 244.
 Schwegler, Gustav, 96.
 Schwendy, Otto, 62. 113.
 Schwerdt, Franz, 366.
 Schwes, Paul, 179.
 Schwickerath, Eberhard, 61.
 Schwind, Moritz, 371.
 Schwinger, Mizzi, 119.
 Schwob, Marcel, 237.
 Scott, Cyril, 122. 186. 212.
 Scott, C. K., 58.
 Scriabin, Alexander, 61. 120. 124. 145. 150. 186. 187. 212.
 Sebeök, Charlotte, 170.
 Sechiari, Pierre, 119. 124. 180. 382.
 Sechter, Simon, 188.
 Seebach, Nicolaus Graf, 353 ff (N. Graf S.) 384 (Bild).
 Sebe, Magdalene, 43. 185.
 Seeber van der Floe 254.
 Seelig, Oskar, 306. 311.
 Seelig, Otto, 120. 314.
 Seidl, Arthur, 100. 120. 228.
 Seidler, Paul, 108.
 Seifert, Otto, 298.
 Seiffert, Max, 53.
 Seitz, Ludwig, 119. 171. 181. 235. 367. 378.
 Sekles, Bernhard, 249. 313.
 Selden, Gisela, 241.
 Sell, Richard, 377.
 Sellin, Lisbeth, 171.
 Selmer, Johan, 357.
 Senatra, Armida, 55. 306.
 Senfl, Ludwig, 325.
 Senfleben, Johannes, 240. 305.
 Seng, Tempe, 120.
 Sengern, Leonore, 367.
 Serato, Arrigo, 183. 248.
 Seret-van Eyken, Maria, 186. 306.
 Servières, Georges, 161.
 Sevöik - Quartett 63. 175. 184. 186. 252. 380.
 Seybold, Fritz, 109.
 Seydel, Martin, 97.
 Seyffardt, Ernst H., 63.
 Sgambati, G., 59. 63.
 Shakespeare, William, 44. 105. 240. 251. 255. 269. 296. 317. 323. 331. 356.
 Shapiro, George, 185.
 Sharpe, Herbert, 317.
 Shattuck, Arthur, 56.
 Shaw, Fernandez, 237.
 Shedlock, J. S., 7. 8.
 Shelley, P. B., 317.
 Sherwood, Percy, 118.
 Sibelius, Jean, 41. 48. 53. 63. 119. 123. 149. 180. 183. 190. 241. 318.
 Sibor, B., 61. 187.
 Sikesz, Jan, 62.
 Siebrecht, H., 55.
 Siegel, C. F. W., 294. 359.
 Siegel, Else, 380.
 Siegel, Hermann, 238.
 Siegert, E., 117.
 Siegfried-Martini, Helene, 52.
 Siegwart, Botho, 117.
 Siems, Margarete, 234. 246.
 Sieveking 253.
 Siklos, Albert, 247.
 Siloti, Alexander, 121. 124. 189.
 Siloti-Konzerte 189.
 Simon, Carl, 146.
 Simon, E., 125.
 Simon, James, 176.
 Simon, Paula, 243.
 Simons, Rainer, 110.
 Simons, Theodor, 109.
 Simony-van't Hoffe, Eve, 55.
 Simrock, Karl, 344.
 Simrock, N., 4. 5. 6. 7. 361.
 Simson 115.
 Sinding, Christian, 119. 175. 183. 244. 250. 357. 371. 373. 378.
 Singakademie (Berlin) 113. 306.
 Singakademie (Danzig) 117.
 Singakademie (Dessau) 118.
 Singakademie (Dortmund) 180.
 Singakademie (Eßlingen) 377.
 Singakademie (Leipzig) 251.
 Singakademie (Rostock) 124.
 Singakademie (Wien) 384.
 Singakademie, Brodesche, 251.
 Singer, Maria, 375.
 Singverein (Wien) 384.
 Singverein, Deutscher (London), 185.
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 63.
 Sinigaglia, Leone, 319.
 Sirach, Jesus, 291.
 Sistermans, Anton, 126.
 Sitt, Hans, 315. 381. 382.
 Sittard, Alfred, 379.

- Sjögren, Emil, 63. 119.
 Slatin, J., 187.
 Slezak, Leo, 119.
 Smallwood Metcalfe-Chor (London) 59.
 Smetana, Friedrich, 110. 114. 120. 175. 182. 184. 186. 208. 298. 306. 320 (Bild).
 Smirnoff (Sänger) 370.
 Smith, Joh., 118.
 Smyth, Ethel, 58. 127. 226.
 Sobolewski, Eduard, 251.
 Société de chant de Conservatoire (Genf) 313.
 Société des Concerts Français 317.
 Société de concert d'instruments anciens 61. 252.
 Société de musique sacrée (Antwerpen) 111.
 Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 111. 305.
 Société Philharmonique (Paris) 123.
 Soheili, Anwari, 113.
 Soiron (Cellist) 311.
 Soldat-Roecker, Marie, 48. 384 (Bild).
 Solomon (Pianist) 186.
 Soltys, M., 148.
 Somerwell 186.
 Son 248.
 Sondermann, Otto, 185.
 Sons, Maurice, 316.
 Soomer, Walter, 58. 106. 107. 301. 367. 378.
 Soot, Fritz, 43. 52. 184. 300. 302. 367.
 Sophokles 156. 356.
 Sor, Fernandez, 286. 287.
 Sorbey, Marie, 50.
 Sorbey, Emily, 50.
 Sorrèze, Jaques, 44. 234.
 Spalding, Albert, 54. 180. 380.
 Spamer, Otto, 61. 252.
 Specht, Richard, 360.
 Speer, Charlton, 185.
 Spemann, Hans, 234.
 Spengel, Hedwig, 62.
 Spiering, Theodore, 56. 113. 116.
 Spiero, Paula, 49.
 Spies, Hans, 236.
 Spies, Hermine, 361.
 Spitta, Philipp, 341.
 Spiwakowski, Jascha, 174. 382.
 Spoel, Arnold, 305.
 Spohr, Louis, 48. 55. 61. 103. 122. 182. 213. 232. 242. 346. 373. 381.
 Spoliansky, Lisa, 52.
 Spörry, Robert, 243. 308.
 Správka, Ella, 62.
 Springer, Gisela, 97.
 Sserow, Alexander, 370.
 Stade, Friedrich, 320 (Bild). 357. 358.
 Stadler, Hans, 61.
 Stadtsingechor (Halle a. S.) 367.
 Stadttheater (Hamburg) 44. 302. 367.
 Stadttheater-Orchester (Stettin) 319.
 Staegemann, Waldemar, 43. 234. 367.
 Stahl, Albert, 149. 151.
 Stahlhammer, D. F., 300.
 Stahr, Adolf, 156.
 Stamaty 67. 68.
 Stamitz, Johann, 167. 297. 333. 379.
 Stanford, Charles Villiers, 58. 59. 186.
 Stange, Max, 373.
 Stapelfeldt, Martha, 52.
 Starke, Ottomar, 172. 173.
 Starr, Evelyn, 254.
 Statkowski, R., 148.
 Stauffer, A., 60.
 Stavenhagen, Bernhard, 119. 127. 225. 313.
 Stefanoff, Stefan, 51.
 Stegmann (Trompeter) 113.
 Stehmann, Johannes, 49.
 Stein, Erwin, 255.
 v. Stein, Heinrich, 296.
 Stein, Paula, 171.
 Stein, Richard H., 359.
 Steinbach, Fritz, 56. 57. 58. 59. 120. 174. 184. 185. 251. 256 (Bild). 315. 379.
 Steinbrück, Meta, 121.
 Steiner, Bernhard, 169.
 Steiner, Franz, 49. 123. 254. 315. 318. 379. 381.
 Steiner-Rothstein, Gertrud, 242.
 Steiner & Co. 5.
 Steinhage, E., 376.
 Steinhäusen, F. A., 162.
 Steinitzer, Max, 316. 381.
 Steinway 64.
 Steinweg, Gertrud, 114. 178.
 Steinweg, Johannes, 115.
 Stelzner, Alfred, 354.
 Stenglin, Felix Frhr. v., 229.
 Stenhammar, Wilhelm, 63. 115. 254. 306.
 Stepanowa, E., 124.
 Stephan, Rudi, 119. 175. 246. 251. 314. 319.
 Stephani, Hermann, 117. 121. 380.
 Stephenson, Arnold, 382.
 Stern, Alfred, 61. 122.
 Stern (Komponist) 120.
 Stern-Lehmann, Martha, 62. 318.
 Sternfeld, Richard, 115. 296. 297.
 Steuermann, Eduard, 178.
 Steyer, Paul, 377.
 Stiebnier, G., 316.
 Stiedry, Fritz, 366.
 Stiller, Ella, 113.
 Stock, Herbert, 171. 302.
 Stock, Otto, 172.
 Stock Exchange Orchestra (London) 185.
 Stoffregen, Alexander, 306.
 Stöhr, Richard, 57. 127. 316. 378.
 Stojowski, Sigismund, 146. 147. 148.
 Stoll, Hildegard, 184.
 Stolz, Gustav, 184.
 Stolzenberg, Georg, 374. 376.
 Stolzenberg, Hertha, 233. 395.
 Strack, Theo, 105.
 Stradella, Alessandro, 309.
 Straesser, Ewald, 252.
 Strahmann, Friedrich, 304.
 Stransky, Josef, 53.
 Straube, Karl, 121. 123. 372.
 Straus, Oskar, 371.
 Strauß, Adolf, 368.
 v. Strauß, Edmund, 48. 116.
 Strauß (Vater), Johann, 320 (Bild).
 Strauß (Sohn), Johann, 240. 254. 320. 361.
 Strauß, Richard, 41. 46. 47. 49. 50. 51. 52. 53. 56. 58. 60. 63. 64. 101. 105. 107. 112. 117. 118. 119. 123. 124. 125. 127. 137. 149. 150. 156. 157. 159. 162. 163. 168. 173. 174. 179. 180. 182. 184. 186. 188. 189. 191. 192. 212. 224. 228. 233. 244. 246. 248. 252. 253. 255. 256. 302. 305. 306. 310. 311. 312. 314. 315. 318. 319. 325. 353. 357. 371. 373. 375. 378. 379. 383. 384.
 Strawinsky, Igor, 59. 187. 318.
 Streicher, Theodor, 309.
 Streichquartett, Barmer, 112.
 Streichquartett, Berliner, 242.
 Streichquartett, Böhmisches, 48. 56. 60. 63. 120. 125. 175. 188. 306. 315.
 Streichquartett, Brüsseler, 63. 112. 122. 180. 245. 249. 252. 305. 380.
 Streichquartett, Kasseler, 315.
 Streichquartett, Mannheimer, 252.
 Streichquartett, St. Petersburger, 56. 57. 59. 61. 180. 189.
 Streichquartett, Städtisches (Straßburg i. E.), 125.
 Streichquartett, Ungarisches, 248. 253. 382.
 Streichquartett, Wiener, 246.
 Streichquartett, Würzburger, 57.
 Streng, Emmy, 110.
 Streng, Martha, 119.
 Strickrodt, Curt, 169.
 Striegler, Kurt, 248.

- Stronck, R., 112.
 Stronck-Kappel, Anna, 112. 372.
 v. Stubenrauch-Kraus, Marie, 381.
 Stübing, Adolf, 228.
 Studeny, Bruno, 381.
 Studeny, Herma, 381.
 Suckmann, Erich, 242.
 Sugár, Victor, 248.
 Suk, Josef, 117. 122. 190.
 Sulzberger, Marcel, 310.
 Suomen Laulu (Helsingfors) 183.
 Surzyński, M., 148.
 Suter, Hermann, 47. 112. 305.
 Sutro, Ottilie, 58. 62. 176.
 Sutro, Rose, 58. 62. 176.
 Svendsen, Johan, 119. 187. 249.
 252. 357.
 Swoboda, Albin, 47. 171.
 Sylva, Marguerite, 105. 170. 234.
 301. 366.
 Symphoniekonzerte (Basel) 112.
 Symphoniekonzerte (Boston) 53.
 Symphoniekonzerte (Dortmund)
 180.
 Symphoniekonzerte (Dresden)
 118.
 Symphoniekonzerte (Halle) 182.
 Symphoniekonzerte (Stockholm)
 63.
 Symphoniekonzerte (Tsingtau)
 190.
 Symphoniekonzerte, Städtische
 (Hagen i. W.), 182.
 Symphoniekonzerte, Städtische
 (Mainz), 186. 381.
 Symphonieorchester, Rigaer, 173.
 188.
 Symphonieorchester, Posener,
 123.
 Symphonieverein (Berlin) 52.
 Synagogenchor (Essen) 312.
 Szántó, Dezső, 245.
 Szántó, Theodor, 245.
 Székelyhidy, Fr., 170.
 Szell, Georg, 175. 176.
 Szeluta, Apollinary Franz, 151.
 Szemere, A., 170.
 Szigeti, Joseph, 112. 180. 188.
 248. 306. 312. 378.
 Szopski, F., 148.
 Szulc, H., 125. 254.
 Szymanowski, Karol, 61. 147.
 148. 148. 150. 151.
 Szymanowska, Maria, 262.
 Szymanowska (Sängerin) 108.
 Tageblatt, Leipziger, 358.
 Tagliaferro (Pianistin) 255.
 Tagore, Rabindranath, 186.
 Tamarina-Metz, Maria, 180.
 Tanejew, Sergei, 61.
 Tango, Egisto, 170.
 Tarrega, Francesco, 286.
 Tartini, Giuseppe, 378.
 Tatter, Gustel, 376.
 Tauber, Richard, 43. 302.
 Taubert, E. E., 48. 121. 313.
 Taubert, Wilhelm, 103.
 Taubmann, Otto, 311.
 Taucher, Kurt, 234.
 Taut, Kurt, 316. 380.
 Tegnér, Esaias, 319.
 Telemann, Georg Philipp, 252.
 333.
 Telmanyi, Emil, 49. 121. 183. 247.
 Temesvary 253.
 Ter-Grigorianz, Osanna, 255.
 Terry, R. R., 185.
 Tervis-Read, H. V., 185.
 Tesi, Lola, 378.
 Textor, Karel, 56.
 Thalberg, Sigismund, 68. 209. 224.
 Thayer, A. W., 3. 4.
 Theater für Musikdramen (St.
 Petersburg) 173.
 Theater, Königliches (Stockholm),
 46.
 Theater, Neues Deutsches (Prag),
 238.
 Théâtre de la Monnaie 169.
 Thibaud, Jacques, 61. 64. 180.
 Thiele, Walter, 373.
 Thilo, Emil, 372.
 Thoma, P., 251.
 Thomán, Stefan, 248.
 Thomas, Ambroise, 44. 156. 170.
 Thomas-Chor (Leipzig) 121.
 Thomson, César, 123.
 Thornberg, Julius, 48. 307. 372.
 Thuille, Ludwig, 56. 62. 105. 119.
 157. 171. 173. 182. 186. 253.
 364. 378. 379. 380. 381.
 Tibo, Hilly, 49.
 Tieck, Ludwig, 262. 263.
 Tiegermann, Ignaz, 62.
 Tietz, Leonhard, 249.
 Timmermann, Hans, 311.
 Tischbein, Wilhelm, 330.
 Tischler, Franz, 57.
 Tittel, Bernhard, 111. 371.
 Tkaltchitch, Icuro, 182.
 Tobi 55.
 Tobias, Rudolph, 242.
 Toller, Georg, 354.
 Tonhalle-Orchester (Zürich) 192.
 Tonkünstlerkonzerte (Frankfurt
 a. M.) 118.
 Tonkünstlerorchester, Frank-
 furter, 181.
 Tonkünstlerorchester, Wiener,
 119. 127. 191. 247. 255.
 Tonkünstlerverein (Köln) 121.
 Tonkünstlerverein (Straßburg)
 125. 255.
 Töpfer-Nechansky, Mena, 62.
 Tordek, Ella, 318.
 Torrent, Raoul, 45.
 Toscanini, Arturo, 369.
 Tosta, Willy, 171.
 Tournemire, Charles, 56.
 Tovey, Francis Donald, 121. 179.
 186. 242. 304.
 Tracey, Minnie, 123.
 Träger, Ernst, 183.
 Trapp, Max, 49. 244.
 Trautmann, Gustav, 55. 56. 378.
 Treiber, Joh. Fr., 224.
 Trenktrog, Gertrud, 380.
 Trépard, Émile, 108 („Céleste“.
 Uraufführung in Paris). 109.
 Trio, Mannheimer, 61. 252.
 Trio, Moskauer, 61.
 Trio, Österreichisches, 114. 242.
 243. 313. 314. 315. 374. 377.
 380.
 Trio, Rotterdamer, 49.
 Triovereinigung, Berliner, 308.
 380.
 Triovereinigung, Braun-
 schweiger, 376.
 Triovereinigung, Kölner, 184.
 Trip, Jan, 115. 246.
 Trodler-Striegler, Frida, 53.
 Trojanowski, Jan, 367.
 Trowell, Arnold, 59.
 Trunk, Richard, 381.
 Trüznner, R., 117.
 Tschabuschnigg 345.
 Tschaiikowsky, Peter, 48. 51. 53.
 54. 55. 56. 57. 58. 61. 112. 120.
 124. 146. 173. 174. 175. 180.
 181. 183. 185. 189. 190. 224.
 226. 247. 249. 252. 253. 255.
 271. 305. 313. 314. 315. 316.
 370. 377. 378.
 Tube, Minna, 50. 242.
 Tubb, Carrie, 186.
 Tuerschmann, Bruno, 381.
 Turczinski, Josef, 64. 177. 178.
 189.
 Tuschkau, Else, 173. 237.
 Twelve O'clock Concerts (Lon-
 don) 59.
 Typographia (Berlin) 307.
 Tyssen, Josef, 47. 173.
 Uhland, Ludwig, 339. 345.
 Uhr, Charlotte, 60. 176.
 Ulbrig, Lisbeth, 46. 173. 237.
 Ulrich, Bernhard, 115.
 Ulrich, Wilhelm, 107. 169.
 Unger, Hermann, 230. 231. 299.
 Unger, Max, 3. 101.
 Universal-Edition 151. 240.
 Universitätskirchenchor (Leipzig)
 380.
 Universitäts-Sängerverein zu
 St. Pauli (Leipzig) 315.
 Urbach, Otto, 54.
 Urban, Heinrich, 146.
 Utendal, A., 230.
 Valentin, Rudolf, 298.
 Valentini, Giuseppe, 167.
 Valmont (Sänger) 313.

- Varèse, Edgard, 254.
 Varnhagen v. Ense 101.
 Vás, Sandor, 252.
 Vaterhaus, Hans, 126.
 v. Vecsey, Franz, 55. 120. 248. 250.
 Veit, Franz, 48.
 Veracini, F. M., 251.
 Verband deutscher Bühnenschriftsteller 92. 152. 154.
 Verbeeck (Komponist) 301.
 Verbena, Hanna, 111.
 Verdi, Giuseppe, 43. 46. 54. 63. 105. 106. 107. 108. 109. 120. 125. 155. 156. 171. 182. 183. 185. 207. 208. 223. 224. 234. 240. 249. 301. 313. 356. 358. 359.
 Verein Abendheim Charlottenburg 246.
 Verein der Musikfreunde (Hannover) 379.
 Verein der Musikfreunde (Kiel) 183.
 Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 190.
 Verein für musikalische Erstaufführungen (Hamburg) 313.
 Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 60. 252.
 Verein, Neuer (München), 62. 122.
 Verein, Philharmonischer (Mainz), 60.
 Verein, Philharmonischer (Mannheim), 60. 252.
 Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 188.
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 61. 187.
 Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 54.
 Vereinigung für alte Musik, Deutsche, 252.
 Vereinigung für Kammermusik (Stockholm) 63. 254.
 Vereinigung für moderne Kammermusik, Berliner, 49.
 Vereinigung für zeitgenössische Tonkunst (Weimar) 319.
 Vereinigung, Gitarristische, 285. 286. 287.
 Vereinigung, Orchestrale (Prag), 123.
 Verhey, A., 49.
 Verhunk, Fanchette, 233.
 Veronese, Paolo, 327.
 Verne, Adela, 59. 186. 316. 317.
 Verne, Mathilde, 186.
 Vesper, Will, 126.
 Via, Fernando, 382.
 Vidron, Angèle, 315.
 Vierne, Louis, 113. 252.
 Viëtor, Gertrud, 253.
 Viëtor, Hilde, 253.
 Vieuxtemps, Henri, 53. 103. 177. 232.
 Villa, Georges, 128.
 Vincent, Ruth, 59. 185.
 Viñes, Ricardo, 382.
 Viotti, G. B., 49. 164.
 Virchow, Rudolf, 207.
 Vischer, Friedrich, 340.
 Visconti di Modrone (Cellist) 254.
 Vittoria, Ludovico, 118.
 Vivaldi, Antonio, 56. 121.
 Vogel, Edgar, 44.
 Vogel, Fritz, 287. 374.
 Vogl, Joh. Nep., 343.
 Vogel, Niel, 57.
 Vogeler, Heinrich, 236.
 Vogelstrom, Fritz, 105. 234. 238. 249.
 Vogl, Joseph, 172.
 Voigt, Else, 109.
 Voigt, Georg, 253.
 Voigt, Karl, s. Totenschau XIII, 12.
 v. Voigtlaender, Edith, 57. 125. 126. 175. 315. 373.
 Vokalquartett, Bremer, 379.
 Volbach, Fritz, 64. 315.
 Volkmann, Robert, 49. 55. 182.
 Volkschor (Barmen) 112.
 Volksoper (Budapest) 170.
 Volksoper (Wien) 110. 111. 371.
 Volkssymphoniekonzerte (Aachen) 304.
 Volkssymphoniekonzerte (München) 162. 252. 318. 381. 382.
 Volkstheater Nicolaus II (St. Petersburg) 173. 370.
 Vorska (Sängerin) 311.
 Voß, Joh. Heinrich, 324.
 Voß, Otto, 61. 64. 120. 252. 314.
 Waag, Hans, 169. 366.
 Wachsmut, W., 376.
 Wachter, Ernst, 354.
 Wachter, Karl, 253.
 Waage, Clara, 319.
 Waghalter, Ignatz, 233 („Mandragola“. Uraufführung in Charlottenburg).
 Wagner, Cosima, 362.
 Wagner, Emil, 120.
 Wagner, E., 252.
 Wagner, Fr., 252.
 Wagner, Karl, 122.
 Wagner, Richard, 27. 40. 46. 51. 52. 54. 58. 61. 62. 64. 79. 81. 93 ff („Parsifal“. Die Berliner Erstaufführungen). 99. 100. 102. 106. 108. 109. 110. 111. 112. 118. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 127. 128 (Bild). 132. 137. 138. 145. 147. 150. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 180. 183. 185. 187. 207. 208. 219. 221. 224. 225. 228. 233. 235. 237. 239. 240. 241. 252. 255. 262. 267. 280. 288. 289. 293. 294. 296. 302. 303. 304. 311. 312. 313. 314. 315. 320. 324. 325. 335. 336. 338. 345. 349. 350. 351. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 365. 367. 368. 370. 377. 378. 380. 382.
 Wagner, Siegfried, 106. 111. 251. 314.
 Wahl-Benzinger, Dagmar, 177.
 Wahrlich, Hugo, 124.
 v. Wahrlich, Reinhold, 59. 60.
 Walch, Anton, 188.
 v. Waldbauer, Emerich, 248. 253.
 Walde, Doris, 125.
 Walker, Edith, 172.
 Wallburg, Karl, 367.
 van de Wall, Constant, 104.
 Wallace, William, 185.
 Wallaschek, Richard, 261.
 Wallek-Wallewski, Boleslaus, 151.
 Walter, Bruno, 113. 122. 157. 173. 187. 255. 256. 318. 368. 369.
 Walter, George A., 61. 63. 113. 120. 122. 125. 240.
 Walter, Raoul, 369.
 Walter-Haas, Elsa, 125.
 v. Waltershausen, Hermann, 105. 126. 173. 354.
 Walther, Eduard, 251.
 Wandt, August, 312.
 Warbeck, Gustav, 107.
 Ward 62.
 Warden 43.
 Wardle 185.
 Warwick-Evans, C., 316.
 Warner, H. Waldo, 186. 317.
 Waschow, Gustav, 234.
 v. Wasielewski, Joseph, 67.
 Wassilenko, Sergei, 61. 187.
 Waterman, Adolf, 50. 113. 308.
 v. Weber, Carl Maria, 41. 57. 68. 120. 125. 170. 183. 186. 188. 207. 224. 228. 242. 244. 249. 250. 252. 272. 301. 338. 346. 358. 377.
 Weber, Clara, 112.
 Weber, Frida, 366.
 Weber, Gertrud, 378.
 Weber, Martha, 108. 110. 183.
 Weber, Wilhelm, 112. 250.
 Weber-Bell, Susanna, 62.
 Wedekind, Erika, 301. 354.
 Wedekind-Klebe, Agnes, 44. 234.
 Wegeler, F. G., 9. 10. 11. 281. 282. 283. 284.
 Weger, A., 128.
 Wegner, Max, 122.
 Wehofer 270. 272.

- Weidele, Minna, 192. 254.
 Weidemann, Friedrich, 111. 239.
 Weidt, C., 120.
 Weigl (Sängerin) 255.
 Weil, Hermann, 369.
 Weinbaum, Alexander, 307.
 Weinbaum, Paula, 243. 307.
 Weindel, Otto, 171.
 Weingarten, Paul, 56. 372.
 Weingartner, Felix, 32. 45. 47.
 54. 59. 60. 86. 87. 90. 119.
 121. 122. 160. 190. 191. 255.
 279. 280. 302. 305. 315. 318.
 381. 383.
 Weingartner-Marcel, Lucille, 45.
 54. 60. 302. 305.
 Weinmann, Rudolf, 51. 253.
 Weinreich, Otto, 251. 378. 380.
 v. Weis-Ostborn, Julius, 119.
 Weise, Hermann, 117.
 Weiser, A., 55.
 Weismann, Julius, 57. 60. 117.
 121. 122. 241. 243. 253. 305.
 314. 375. 379. 380. 381. 382.
 Weiß, Edward, 176.
 Weiß, Josef, 372.
 Weiß (Pianist) 61.
 Weißborn, Hermann, 123. 251.
 Weißgerber, Andreas, 177.
 Welcker, Felix, 111.
 Welleminsky 43.
 Wellesz, Egon, 359.
 Wende, Lisa, 310.
 Wendel, Ernst, 51. 53. 169. 175.
 251. 311.
 Wendl, Thilde, 378.
 Wendland, Waldemar, 368.
 Wendling-Quariett 61. 63. 112.
 256. 319.
 v. Wensler, Grete, 119.
 Wenzel, Max, 117.
 Werestschagin, Wassili, 271.
 Werner, Felix, 62.
 Werner, Gustav, 365.
 Werner, Theo, 106.
 Werner-Jensen, Paula, 306.
 Wernow, Felix, 242.
 v. Wersebe, Hartwig, 62.
 Werther, Helene, 188.
 Wesendonk, Mathilde, 40. 115.
 Wessely-Quartett 59.
 Wetz, Richard, 60. 188. 243. 251.
 Wetzel, Hermann, 178. 253. 310.
 Wetzler, Hans Hermann, 171.
 182. 367. 378.
 Weweler, August, 40.
 Weyersberg, Bruno, 176. 177.
 White, Roderick, 54. 58. 123.
 Wichgraf, Else, 110.
 Wickenhauser, Richard, 182.
 Widmann, Josef Victor, 361.
 Widor, Ch. M., 180. 181.
 Wieck, Clara, 68. 69. 70. 71.
 72. 73.
 Wieck, Friedrich, 73.
 Wiedemann, Ludwig, 370.
 Wiemann, Robert, 125. 318. 319.
 Wieniawska, Maria, 124.
 Wieniawski, Henri, 60. 190. 378.
 Wieniawski, Joseph, 144. 145.
 146.
 Wießberger (Dirigent) 125.
 Wietrowetz, Gabriele, 58.
 Wihan, Hans, 306.
 Wikarski, Romuald, 374.
 Wiklund, Adolf, 46.
 Wild, Bruno, 243.
 Wildbrunn, Carl, 106. 366.
 Wildbrunn, Helene, 106. 366.
 v. Wildenbruch, Ernst, 250. 305.
 306.
 Wilhelm II., Kaiser, 156. 361.
 Wilhelmer Kirchenchor (Straß-
 burg) 125.
 Wilhelmi, Julius, 106.
 Wilke, Theodor, 110. 234.
 Wilks, Norman, 56.
 Wille, Georg, 62.
 Wille, Edward, 190.
 Wille, O. K., 190.
 Willer, Louise, 369.
 Williams, Arthur, 308.
 Williams, Gwendolyn, 308.
 Williams, R. Vaughan, 58. 186.
 Willner, Arthur, 49.
 Winderstein, Hans, 57. 182. 184.
 251. 315. 378.
 Winderstein-Orchester 57. 121.
 184. 316. 378. 380.
 Windgassen, Fritz, 107.
 Windhauser, Paula, 239.
 Winckelmann, Johann Joachim,
 228. 327.
 Winkelshoff, Heinrich, 172.
 Winkelmann, Hans, 238.
 Winkler, E., 117.
 Winkler, W., 316.
 Winogradow, Paul, 187.
 Winter, Ernst, 44.
 Wirk, Willy, 303.
 Wirl, Erik, 171.
 Wischnegradski 375.
 Wissiak, Wilhelm, 238.
 Wittekopf, Rudolf, 233.
 Wittenberg, Alfred, 117. 241.
 307.
 Wittgenstein, Fürstin, 78. 81.
 82.
 Wittkowska, Marta, 45.
 Wochenblatt, Musikalisches, 90.
 358.
 Wohlgemuth, Gustav, 251.
 Wöhrle, Eugen, 62.
 Woikowsky-Bidau, Victor, 116.
 Woiku, Petrescu, 308.
 Wolf, Bodo, 378.
 Wolf, Hugo, 48. 57. 102. 104.
 116. 118. 120. 122. 123. 175.
 176. 177. 178. 179. 180. 183.
 184. 186. 187. 188. 191. 208.
 224. 228. 242. 243. 244. 250.
 251. 253. 310. 311. 318. 340.
 378. 379.
 Wolf, Karl, 253.
 Wolf, Otto, 56. 108. 304.
 Wolf, Wilhelm, 62.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 43 („Der
 Liebhaber als Arzt.“ Urauf-
 führung in Dresden). 44. 46.
 59. 105. 106. 108. 110. 117.
 123. 170. 354. 380.
 v. Wolff, Christian Frhr., 330.
 Wolff, Erich J., 123. 177. 186.
 311.
 Wolff, Ernst, 373.
 Wolff, Henny, 251.
 Wolff, Hermann, 192.
 Wolff, Werner, 52.
 Wolfram, Karl, 106. 366.
 Wolfrum, Philipp, 120. 121. 314.
 Wolle, William, 187.
 Wollgandt, Edgar, 57.
 Wollner-Reich, Else, 109.
 Wolter, Bruno, 110.
 Wolter-Pieper, Frau, 55.
 v. Wolzogen, Elsa Laura, 184.
 383.
 v. Wolzogen, Hans, 289. 290.
 296.
 Wood, Henry J., 58. 59. 316.
 Woodall, Doris, 316.
 Wormsbächer, Henry, 186. 251.
 Wostenholme, W., 186.
 Wotitschenko 254.
 Woysch, F., 249. 251.
 Wöllner, Ludwig, 116. 117. 248.
 315. 319. 377. 378. 380.
 Wunderwald, Gustav, 94. 384.
 Wünsche, M., 316.
 Wünschmann-Toula, Dora, 316.
 Wuzél, Hans, 107.
 Wyß, Robert, 47.
 Young, Jessie, 318.
 Ysaye, Eugène, 49. 54. 62. 64.
 119. 122. 123. 192 (Bild). 311.
 Zachra, Wanda, 373.
 Zador, Desider, 43.
 Zajic, Florian, 176.
 Zambelli 370.
 Zander 251.
 Zarembski, Julius, 145. 146.
 Zarzycki, Alexander, 144. 146.
 Zec, Nicola, 238.
 Zeelander, Gottfried, 374.
 Zehntner, Louis, 47.
 Zeiler, Robert, 47. 114. 176.
 Zeitschrift für Musik, Neue, 3.
 12. 14. 358.
 Zeitschrift für Psychologie 271.
 Zeitung, Kölnische, 263.
 Zelenka, Ladislaus, 306.
 Zelenksi, Ladislaus, 144. 145.

- Zemanek, Wilhelm, 63. 121. 123. 254. 383.
 Zemlinsky, Alexander, 63. 238. 383.
 Zerener, Valdis, 253.
 Ziegler, Josef, 108.
 Ziegler, Karl, 45.
 Ziegler, Lina, 107.
 Ziegler, Ludwig, 106.
 Zilcher, Hermann, 49. 62. 126. 252. 253. 318. 377. 381.
 Zilken, Willy, 44. 234. 235.
 Zillesen, Martha, 183.
 Zimbalist, Efrem, 61. 125. 188.
 Zimmer, Albert, 54. 311.
 Zimmer, Marie, 114.
 Zimmer-Quartett, 54.
 Zimmerer, Karl, 112.
 Zimmermann, Helene, 253.
 Zlotnicka, Meta, 310.
 Zöllner, Heinrich, 175. 180. 234 („Der Schützenkönig“. Uraufführung in Elberfeld). 249. 250. 315.
 Zöphel, Otto, s. Totenschau XIII, 7.
 Zottmayr, Georg, 367.
 Zscherneck, Georg, 57. 253.
 Zsolt, L. N., 59.
 de Zubiaurre, Valentin Maria, s. Totenschau XIII, 10.
 Zulauf, Ernst, 107.
 Zumsteeg, Joh. Rudolf, 228. 333.
 v. Zwegyberg, Lennart, 48. 183.
 Zwintscher, Rudolf, 60.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Cucuel, Georges: *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^{ème} siècle*. 297.
 — *Études sur un orchestre au XVIII^{ème} siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière. Oeuvres musicales de Gossec, Schenker et Gaspard Proksch*. 297.
 Dunhill, Thomas F.: *Chamber music. A treatise for students*. 40.
 v. Ehrenfels, Christian: *Richard Wagner und seine Apostaten. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier*. 161.
 Engel, Erich W.: *Richard Wagners Leben und Werke im Bilde*. 362.
 Frankenstein, Ludwig, s. Wagner-Jahrbuch.
 Gatard, Dom Augustin: *La musique Grégorienne*. 102.
 Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik*. 227.
 Heinemann, Ernst: *Über das Verhältnis der Poesie zur Musik und die Möglichkeit des Gesamtkunstwerkes. Versuch einer Ergänzung zu Lessings Laokoon*. 161.
 Jahn, Otto: *Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung*. 162.
 Kalbeck, Max: *Johannes Brahms. Teil IV*. 361.
 Kruse, Georg Richard: *Albert Lortzing. Gesammelte Briefe*. 102.
 Kummer, Friedrich: *Dresdner Wagner-Annalen 1814—1914*. 362.
 Lindner, Edwin: *Richard Wagner über „Parsifal“*. 40.
 v. Lütgendorff, Willibald Leo Frhr.: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 2 Bde. 297.
 Marx, Adolph Bernhard: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Herausgegeben von Eugen Schmitz*. 101.
 Prod'homme, J.-G., s. Wagner, Richard.
 Riemann, Hugo: *Katechismus der Gesangscomposition*. 2. Aufl. 101.
 Seidl, Arthur: *Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende des Jahrhunderts*. 228.
 Specht, Richard: *Gustav Mahler*. 360.
 Stübing, Adolf: *Friedrich Hebbel in der Musik*. 227.
 Unger, Max: *Muzio Clementis Leben*. 101.
 van Vassenhove, L., s. Wagner, Richard.
 Wagner, Richard: *Oeuvres en prose, Tome VIII. Traduit en français par J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove*. 161.
 Wagner-Jahrbuch, Richard. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. 5. Bd. 296.
 Weweler, August: *Ave Musica!* 40.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Alexander s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
 Andrae, Volkmar: op. 23. *Vier Gedichte von Hermann Hesse*. 166.
 Aubert, Louis: op. 6. *Suite brève pour orchestre*. 168.
 Bach, Joh. Seb.: *Sechs Suiten (Sonaten für Violoncello solo) für Violine solo übertragen von Joseph Ebner*. 232.
 Bantock, Granville: „In the Far West.“ *Serenade für Streichorchester*. 300.
 Barclay Squire, William: *Ausgewählte Madrigale berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts*. 230.
 Boccherini, Luigi, s. Moffat.
 v. Bose, Fritz: op. 9. *Suite für Klavier zu zwei Händen*. 165.
 Bothe, Franz: op. 25. *Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier*. 164.
 Boyce, William, s. Moffat.
 Calvisius s. Schreck, Gustav.
 Campioni, C. A., s. Moffat.
 Carolinska Marscher. Bearbeitet von Ernst Ellberg. 300.
 Chansarel, René: „Mirages.“ *Pour Piano*. 300.
 Clewing, Carl: *Liederbuch auf Laute und Klavier oder Spinnett*. 231.
 Cossart, Leland A.: *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier*. 163.
 Croce, Giovanni, s. Barclay Squire.
 Dahms, Walter: *Normännerlied für Männerchor*. 165.
 Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XX. Jahrgang, 2. Teil, 41. Bd. *Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander. Bearbeitet von Heinrich Rietsch*. 167.

- Dessau, Bernhard: op. 55. Konzert im alten Stil für Violine. 165.
- Dupin, Paul: *Trois esquisses fuguées pour le Piano*. 300.
- v. Dusch, Alexander: op. 8. Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 300.
- Ebner, Joseph, s. Bach.
- Ernst, H. W.: op. 23. Konzert für Violine (Marteau). 232.
- Fenge, Gustav: op. 3. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 104.
- Ferrata, Giuseppe: op. 28. String Quartet. 166.
- Frauenlob s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
- Händel s. Moffat.
- Haug, Gustav: op. 64. „Divico“. Ballade für Männerchor, Bariton solo und gr. Orchester. 298.
- Henriques, Fini: op. 38. „Melodische Profile“. 20 Klavierstücke. 300.
- Herscher, J.: *Variations sur un thème allemand*. 300.
- Huber, Hans: op. 135. Sonate für Klavier und zwei Violinen. 167.
- Jaques-Dalcroze, Emil: op. 43. „Das Frühlingsfest“. Eine Reihe von Liedern für eine mittlere Stimme und zwei gleiche Stimmen mit Klavier- oder Orchesterbegleitung. 364.
- Kämpf, Karl: op. 50. „Aus Natur und Leben“. Gesänge für Männerchor und Orchester (oder Klavier). 232.
- Karel, Rudolf: op. 17. Sonate für Violine und Klavier. 231.
- Karg-Elert, Sigfrid: op. 93. Die ersten grundlegenden Studien im Harmonium-Spiel. 41.
- Koch, Friedrich E.: op. 36. „Heilige Nacht“. Paraphrase über Weihnachtslieder für Klavier zu zwei Händen. 164.
- Kornauth, Egon: op. 3. Sonate für Viola und Klavier. 103.
- Kowalski, Max: op. 4. Zwölf Gedichte aus „*Pierrot lunaire*“ von A. Giraud für eine Singstimme mit Klavier. 232.
- Kricka, Jaroslav: op. 16. Overtüre zu Maeterlincks Märchen „Der blaue Vogel“ für gr. Orchester. 298.
- Kryjanowsky, J.: op. 10. Konzert für Violine. 164.
- Louis Ferdinand, Prinz von Preußen: op. 5. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Herausgegeben von Otto Wittenbecher. 232.
- Marteau, Henri: Studienausgabe für Violine. 232.
- Mattiesen, Emil: op. 1. Balladen vom Tode. 163.
- op. 2: Zwölf Gedichte. 230.
- Maykapar, Simeon: op. 14. Zwölf Handgelenkpräliminarien für Pianoforte. — op. 16. Zwölf Albumblätter für die Jugend. 299.
- Mazas, J. F.: op. 36. Études pour Violon. (Neuausgabe von H. Marteau.) 103.
- Méhul, Étienne Nicolas: Sonate op. 1 No. 3 für Klavier. Eingereicht von A. Merowitsch. 229.
- Mendelssohn, Arnold: Motette zur Siegesfeier für gemischten Chor. — Drei patriotische Lieder für gemischten Chor a cappella. 228.
- Merowitsch, A., s. Méhul.
- Metzner, Oskar: Zehn Lieder für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. 166.
- Moffat, Alfred: Trio - Sonaten alter Meister für zwei Violinen und Pianoforte. No. 23—28. 167.
- Moser, Hans Joachim: op. 1, 2, 3. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 164.
- Niemann, Fr.: op. 2. Lieder der Sehnsucht. Sechs Lieder ersten Inhalts, nach Gedichten von Adolf Holst für eine tiefe Singstimme. 104.
- Niemann, Walter: op. 28. Drei Nocturnes für Klavier. 299.
- Niggli, Friedrich: op. 8. Zehn Lieder. 166.
- v. Othegraven, August: „Landsknechts Lust und Leid“. Altdeutsches Volkslied für Bariton, Männerchor und Orchester oder Klavier. 165.
- Paganini, Nicolo: op. 6. Konzert für Violine (Marteau). 232.
- Palmgren, Selim: op. 33. „Der Fluß“. Klavierkonzert mit Orchester. 298.
- op. 35. Vier Klavierskizzen. 300.
- Peters, Max: op. 45. Fünf Dichtungen russisch-baltischer Autoren für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 300.
- Pfitzner, Walther: op. 4. Vier Lieder mit Klavier. 104.
- Pommer, W. H.: op. 21. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. 103.
- Radnai, Nikolaus: Sonate für Bratsche und Pianoforte. 299.
- Reger, Max: op. 127. Introduction, Passacaglia und Fuge für Orgel. — op. 129. Neue Stücke für Orgel. 163.
- Regnart, J., s. Barclay Squire.
- Reinmar von Zweter, s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
- Reymond, Henry: Prélude et Fugue pathétique pour Piano. 42.
- Riemann, Hugo: Elf Minneweisen aus dem 13. Jahrhundert auf Grund der Originalmelodien für gemischten Chor a cappella. 229.
- Rietsch, Heinrich, s. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
- Roussel, Albert: „Le festin de l'Araignée“. Fragments symphoniques. 168.
- Ropartz, J. Guy: Deux poèmes pour chant et orchestre. 168.
- Rózycki, Ludomir: op. 33. Rhapsodie für Klavier, Violine und Violoncello. 231.
- Salzmann, Theodor: Die Lieder des Zupfgeigenhansl. 165.
- Satie, Erik: „Descriptions automatiques“. Trois pièces pour Piano. — „*Veritables Préludes flasques* (pour un chien)“. Trois pièces pour Piano. 42.
- Sauret, Emil: op. 36. Gradus ad Parnassum du Violiniste. 167.
- Schäfer, Dirk: Sonate inaugurale für Klavier. 229.
- Schaub, Hans Ferdinand: op. 5. Drei Intermezzi für kleines Orchester. 364.
- Scharwenka, Xaver: op. 83. Variationen über ein eigenes Thema für Klavier. 165.
- Schein, Joh. Hermann, s. Schreck, Gustav.
- Schenker, Heinrich: Die letzten fünf Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung. I. Teil: Sonate op. 109. 363.
- Schering, Arnold: Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts. II. Teil: Zwölf weltliche Gesänge. 229.

XXVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Schillings, Max: op. 29. Zwei patriotische Gesänge für Männerchor a cappella. 230.
- Schmid, Heinrich Kaspar: op. 5. Variationen über das Lied „Will mein Junge Äpfel haben“ für Klavier. 364.
- Schneider, Bernhard: op. 24. Acht vier- und mehrstimmige gemischte Chöre cappella nach wendischen Volksliedern frei bearbeitet. 228.
- Schoeck, Othmar: op. 23. Streichquartett. 166.
- Schreck, Gustav: Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores zu Leipzig. 230.
- Schultheiß, Walter: op. 1. Variationen in h-moll über ein eigenes Thema für Klavier. 104.
- Schütz, Heinrich: Zwanzig geistliche Chorgesänge. Für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Johannes Dittberner. 42.
- Sibelius, Jean: Scènes historiques. Suite für großes Orchester. 41.
- Simon, James: op. 8. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 164.
- Sinding, Christian: Fünf Lieder nach J. P. Jacobsen. 162.
- Sherwood, Percy: op. 22. Zwei Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. 165.
- op. 23. Suite für zwei Violinen. 231.
- Spohr, Louis: Konzerte No. 2 und 7. (Neuausgabe von H. Marteau.) 103.
- op. 55. Konzert für Violine (Marteau.) 232.
- Stamitz, Johann s. Moffat.
- Stein, Armin: „Tod und Auferstehung.“ Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Chor, Soli, Orgel und Posaune. 165.
- Stöhr, Richard: op. 34. Duette für Sopran und Tenor mit Klavier. 164.
- Unger, Hermann: op. 1. „Les petits Riens.“ Sechs Klavierstücke. 230.
- op. 2. „Luftschlösser.“ Drei Klavierstücke. 299.
- op. 3. „Rokoko.“ Vier Klavierstücke. 299.
- Utendal, A., s. Barclay Squire.
- Valentini, Giuseppe, s. Moffat.
- Vieuxtemps, Henri: op. 31. Konzert für Violine (Marteau.) 232.
- Vieuxtemps, Henri: Konzerte No. 1 und 3. (Neuausgabe von H. Marteau.) 103.
- Volbach, Fritz: „König Laurins Rosengarten.“ Für Männerchor, Baritonsolo und Orchester. 229.
- van de Wall, Constant: Malaisische Lieder. 104.
- Weigl, Karl: op. 5. Erste Symphonie für großes Orchester. 168.
- Weismann, Julius: op. 27. „Ein Spaziergang durch alle Tonarten.“ Variationen über ein eigenes Thema für Klavier. 103.
- Werner, Th. W.: op. 7. Zehn Lieder. 166.
- Wetz, Richard: op. 35. Fünf kleine Lieder für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung. 166.
- Wittenbecher, Otto, s. Louis Ferdinand Prinz von Preußen.
- Zingel, Rudolf Ewald: „Das Spiel der fünf törichtten und fünf klugen Jungfrauen.“ Für gemischten Chor, Soli und Orchester. 229.
- Zolotareff, B.: op. 33. Quatrième Quatuor. 166.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Aber, Adolf: Bemerkungen zur Ornamentik bei Bach. 359.
- Allgemeine Musik-Zeitung: Arno Kleffel †. 157.
- Der Druckfehlerteufel und die Wagner-Volksausgabe. 294.
- Noch einmal die Wagner-Volksausgabe und der Druckfehlerteufel. 359.
- Altmann, Wilhelm: Die Leistungen des Berliner Königlichen Opernhauses in der Spielzeit vom 22. August 1912 bis 16. Juni 1913. 156.
- Amplewitz, Rud. F.: Sphärenmusik. 159.
- Andro, L.: Alfred Piccaver. 97.
- Bruno Walter. 157.
- Georg Baklanoff. 356.
- Wien und seine musikalischen Führer. 358.
- Arend, Max: Gründung einer Glück-Gemeinde. 157.
- Bekker, Paul: Die Opernszene. 358.
- Berg, Stadtbaurat: Die Akustik der Jahrhunderthalle in Breslau. 294.
- Beringer, Karl: Der konservatorisch gebildete Organist. 356.
- Besch, Otto: Das moderne Lied. 292.
- Blaschke, Julius: Die Nationalhymnen der Balkanvölker. 356.
- Bloetz, Karl: Hermann Riedel †. 293.
- Bolte, Theodor: Adolf Stahr und seine Beziehungen zur Tonkunst. 156.
- Ch. V. M. Alkan. 224.
- Brust, Fritz: Hans Pfitzner. 223.
- Canstatt, Tony: Das poetische Empfindungsleben des reproduzierenden Musikers. 97.
- Carrière, Paul: Die Moll-Skala bei Bach. 359.
- Challier sen., Ernst: Das Konzertjahr 1912/1913. 224. 225.
- Conze, Johannes: Reform in polyphonen Satzübungen. 158.
- Conze, Johannes: Kritische Töne. 159.
- Cramer, Hermann: Führer durch die Violoncell-Literatur. 295.
- Daffner, Hugo: Moussorgsky als Lyriker. 100.
- Draber, H. W.: Gisela Springer. 97.
- Thomas Beecham. 98.
- Luigi Maria Magistretti, ein Meister der Harfe. 295.
- Hertha Stolzenberg. 295.
- Dwucet, F.: Einiges über die Musik unserer heutigen Chammorros. 295.
- Ehlers, Paul: Vom 48. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. 226.
- Erckmann, Fritz: Die Musik in „Tausend und Eine Nacht“. 357.
- Felber, Rudolf: Sigmund Kolisch und Franz Liszt. 155.
- Fischer, G.: Braille's Musikschriftsystem für Blinde. 97.

- Freiesleben, Dr.: Die Versicherungspflicht der Musiker und Musiklehrer. 226.
- Gasteyger, Otto: Gedanken eines Musiklehrers. 98. 226. 294.
- Gerhardi, Karl August: Sophokles, Shakespeare, Wagner. 356.
- Gloeckner, Willi: Zur Psychologie des deutschen Konzertlebens. 356.
- Hauptvogel, Richard: Die Notenschrift der Blinden. 155.
- Heinemann, Ernst: „Sprachschönheiten“ der klassischen Opern. 159.
- Herrnried, Robert: Musik bei Ausrufen und Steinklopfern. 156. 223.
- Heß, Adolf: Neue Tschaikowsky-Briefe. 226.
- Hildebrandt, Merrick: Der Weg zum Künstlertum. 157.
- Hirschberg, Leopold: Carl Loewes „Faust“-Kompositionen. 295.
- Istel, Edgar: Hermann Goetz. 155.
- Die moderne Folterkammer. 223.
- Eine Bierbraueroper. 224.
- Ein deutsches Weihnachtsspiel. 225.
- Junk, Victor: Ethel Smyth. 226.
- Kahse, Georg Otto: Hermann Kutzschbach. 98.
- Vom 4. Gesangswettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M. 98.
- Kaiser, Georg: Die Musik des Futurismus. 155.
- Richard Wagner als Dirigent der Dresdener Liedertafel. 358.
- Klanert, Paul: Neue Meistergeigen. 158.
- Kleemann, Hans: A. E. M. Grétry. 357.
- Koch, M.: Modulationslehre. 295. 356.
- Kohut, Adolph: Ferdinand David und Mendelssohn. 226.
- Krauß, Heinrich: Ein Musikerstreik im Altertum. 158.
- Kühn, E.: Otto Jahn. 100.
- Laven, Ferdinand: Marthe Girod. 356.
- Lewinsky, Josef: Allerlei Nachbarn. 295.
- Markus, Stefan: Verdi's „Aida“ im Amphitheater zu Verona. 356.
- Marsop, Paul: Albert Greiner. 356.
- Meier-Wöhrden, Martin: Jena und die Musik. 99.
- Meister, Ferdinand: Die Bück-
burger Orchesterschule des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter. 224.
- Meyer, Wilhelm: Kapellmeistersorgen und -hoffnungen. 295.
- Meyer-Martienssen, F.: Johannes Schondorf zum 80. Geburtstag. 156.
- Möbis, Fritz: Noch ein verspätetes Wort zur staatlichen Musiklehrerprüfung. 157.
- Mueller, C. E. R.: Nachtrag zu dem Aufsatz über die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers. 157.
- Müller, Otto: Der „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius. 358.
- Nagel, Wilibald: Die Klaversonaten von Brahms. 97. 225. 295.
- Vom 4. Gesangswettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M. 98.
- Neißer, Arthur: Das Verdi-Jubiläum in Parma. 155. 156.
- Das Verdi-Jubiläum. 223.
- Der Verdi-Zyklus an der Mailänder Scala. 358.
- Niechciol, T.: Der Stand des heutigen Geigenhandels und Geigenbaues. 294.
- Niemann, Walter: Halfdan Kjerulf. 357.
- Oehlerking, Heinrich: Die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker. 156. 293.
- Ohn, O.: Richard Wagner und das allgemeine Männergesangsfest zu Dresden. 155.
- Paetow, Walter: Salzburger Musikfest. 155.
- Petzet, Walter: Allerlei über die Matthäuspasion. 160.
- Prümers, Adolf: Aber da war keiner . . . 158.
- Sprachvereinigung anno 1815. 223.
- Wagners und Liszts Kapellmeistertätigkeit im Jahre 1848. 357.
- Richard, August: Kapellmeistersorgen und -hoffnungen. 97.
- Vom 4. Gesangswettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M. 99.
- Riesenfeld, Paul: Das Programm als Erzieher. 292.
- Ruckser, Udo: Zum Fall Nietzsche-Wagner. 359.
- Saul, Felix: Schwedische Musik der Gegenwart. 225.
- Schattmann, Alfred: Die Oper. 100.
- Schlegel, Artur: Antikritisches. 158.
- Schmaltz, Hans Gotthard: Der Musiker Idealhimmel und Rechtshölle. 223.
- Schmidkunz, Hans: Akademische Stimm- und Sprechübungen. 97.
- Schorn, H.: Neue Haydn-Funde. 155.
- Schrader, Bruno: Das Hirschlied vom Mönchshof. 224.
- Schünemann, Georg: Der Stil in der Musik. 100.
- Schurzmann, Katharina: Persönliches über Verdi. 223.
- Gernsheim's neues Violinkonzert. 224.
- Friedrich Gernsheim. 155.
- Schwartz, Heinrich: Chopin, Étüden op. 25. 98.
- Rudolph: Individuelle Gesangsbildung auf wissenschaftlicher Grundlage. 157.
- Schweikert, F.: Leopold Reichwein. 98.
- Schwers, Paul: Arthur Seidl zum 50. Geburtstage. 100.
- Für oder wider die Konzertagenten? 294.
- Ein „Stein“ des Anstoßes. 359.
- Seidl, Arthur: Richard Wagner und der Allgemeine Deutsche Musikverein. 99.
- Richard Wagner und Friedrich Nietzsche — eine Synthese. 293.
- Friedrich Stade. 357.
- Nochmals Wagner-Nietzsche. 359.
- Signale für die musikalische Welt: Die Reichsversicherung als Bedroherin eines ganzen Standes. 292.
- Singer, Kurt: Vom Schema des Gassenhauers. 359.
- Spanuth, August: Weingartner über Wagner. 160.
- Ein musikalischer Rettungsversuch der Operette. 160.
- Spiro, Friedrich: Kleine Beiträge zur Bach-Praxis. 160.
- Stauff, Ph.: Musik-Empfängnis. 159.
- Stefan, Paul: Die demolierte Musikstadt. 226.
- Steffin, Fritz F.: Volkskonzerte. 159.
- Steinhard, Erich: Vom Bardismus. 294.
- Steinitzer, Max: Die Gefahren unseres Opernschaffens. 99.
- Sternfeld, Richard: Kaiser Wilhelm II. und die Musik. 156.

XXVIII REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- | | | |
|--|--|---|
| <p>Sternfeld, Der unsterbliche Druckfehler. 158. Storck, Karl: Musikhunger. 100. Stradal, August: Operntheater. 156. van der Stucken, Frank: Antworten als Musikstadt. 160. — Liederabende des Volkes. 292. Tappert, Wilhelm: Eine „Lohengrin“-Aufführung in der Großen Oper zu Paris. 358.</p> | <p>Tiessen, Heinz: Fortschritt und schöpferische Funktion. 99. Unger, Max: Zu Beethovens Plan einer Ausgabe seiner sämtlichen Werke. 155. — Das Kinderorchester unterm Weihnachtsbaum. 225. Urbach, Otto: Felix Draeseke †. 97. — „Staatlich geprüfte“ Musiklehrer und -lehrerinnen. 98.</p> | <p>Urbach: Kapellmeistersorgen und -hoffnungen. 226. — Heiteres aus der Klavierstunde und von anderswo. 295. Weiß, Otto: Über das Dirigieren. 357. de Witt, Wilhelm: Vom Volkslied in Niedersachsen. 98. Wetzlar, Hermann: Musikalische Wirrnisse. 359.</p> |
|--|--|---|

DIE MUSIK

UNIVERSAL LIBRARY
APR-9 1914
UNIV. OF MICH.

2813

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 12

VERLAG SCHUSTER & LOFFLER · BERLIN · W. 57

13 · JAHRG.

1914

MÄRZ

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



B. Schott's Söhne

Mainz

Leipzig - London
Brüssel - Paris

Erich Wolfgang Korngold

Seeben erschienen:

Op. 5. Sinfonietta für großes Orchester, Partitur M. 18.—

WEINGARTNER: Uraufführung in Wien (Philharmoniker)

STEINBACH: Deutsche Erstaufführung in Cöln (Gürzenich-Konzert)

NIKISCH: Aufführungen in Berlin (Philharmoniker)

in Leipzig (Gewandhaus)

in Hamburg (Philharmoniker)

} noch im Laufe
dieser Saison.

Zahlreiche weitere Aufführungen angemeldet.

FRANKFURTER ZEITUNG. Über die Uraufführung in Wien: „Mit unverändertem Staunen stehen wir vor dieser neuerlichen Emanation einer phänomenalen Begabung, die sich in jedem Takte ankündigt; man kann den kleinen Korngold ein Genie nennen, aber damit ist das Wunderbare des Phänomens nicht erklärt, daß ein so gedankenreiches, formvollendetes und in glühender Farbenpracht leuchtendes Stück von dem Gehirn eines Sechzehnjährigen erdacht und verarbeitet werden konnte.“

Op. 6. Sonate für Violine und Klavier M. 6.—

NEUE FREIE PRESSE. Über die Uraufführung der Violinsonate durch Schnabel und Flesch in Wien: „Die Novität des Abends war die mit laut ausbrechendem Jubel begrüßte neue Geigen-sonate Korngolds. Die neue Schöpfung des jungen Tondichters trägt in jedem Takt, in jedem Thema, in jeder Wendung das Gepräge seiner Persönlichkeit und macht doppelte Freude. Weil man den guten Weg sieht, auf dem dieses phänomenale Talent mit wunderbarer innerer Gewißheit, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg, und in schönstem Gleichgewicht seiner Gabenfülle hinschreitet. Und weil man in dieser neuen Sonate spürt, um wieviel freier, entspannter, widerspruchslöser das Spiel seiner Kräfte vor sich geht. Des jungen Erich Fähigkeit, alles zur Einheit zu schmelzen, ein Thema aus dem anderen zu entwickeln, durch das andere zu bedingen und am anderen zu steigern, ist in fast unheimlichem Maße gewachsen. . . . Die Zeit ist vorüber, in der Erich Wolfgang Korngold das angestaunte Wunderkind war. An dem Jüngling erlebt man jetzt das schönere, von aller Sensation abgerückte Wunder, das nur der wahrhaft Schöpferische vollbringt, der unter einem inneren Gebot steht; sein Reifen und Werden und die Heraufkunft der neuen Möglichkeiten, um derentwillen ihm der schwere und beseligende Beruf eines Künstlers auferlegt worden ist.“

R. S.

Breitkopf & Härtel

BERLIN
BRÜSSEL

LEIPZIG

LONDON
NEW YORK

GRANVILLE BANTOCK Bilder aus dem Schottischen Hochland / Suite für Streich- orchester / Partitur : : : : : 6.— Mark 5 Orchesterstimmen je : 1.20 Mark

Diese Hochlandszenen bieten in einfacher Besetzung für Streichinstrumente charakteristische schottische Weisen, die die landschaftliche und völkische Eigenart ihrer Heimat aufs beste widerspiegeln. „Strathspey“, „Dirge“, „Quickstep“, „Gaelic Melody“, „Reel“, das sind die Titel der einzelnen Szenen. „Quickstep“, „Strathspey“ und „Reel“ werden in dieser Reihenfolge gewöhnlich auf den Zusammenkünften der Hochländer
:-:- als Suite gespielt :-:-

Die Partitur des Werkes wird auf Wunsch gern zur Durchsicht unterbreitet



DIE MUSIK SEIT RICHARD WAGNER VON WALTER NIEMANN

Vierte Auflage -:- Geheftet 5 Mk., gebunden 6 Mk.

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Werk vom Herzen reden, das eminente Kennntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet. Man muß den ethischen Sinn dieses hellseherischen Kritikers der zeitgenössischen Produktion anerkennen, hinter dessen strengem Streben nach Erkenntnis sich das feinste und wärmste Mitschwingen einer künstlerisch empfindenden Seele birgt. : : : : : Neue Freie Presse.

Der Verfasser entrollt hier ein großes Kulturbild, und so ist das Studium seines Werkes nicht nur ein Gewinn für den Musiker, sondern eine Notwendigkeit für den gebildeten Laien: Jeder, der über moderne Musik mitreden will, muß Niemann wohl gelesen haben. : Grazer Tagespost.

Von allen ähnlichen Arbeiten ist diese entschieden die beste, weil sie am vollständigsten ist. Ein geistig freies, unabhängiges Urteil ist es, was der Gebildete vom Schriftsteller verlangt, und hier wird es in feiner Form dargeboten. : : : : : Dr. K. Grunsky.

Nun liegt Niemanns reifstes Buch vor uns, und ich darf ohne jede Einschränkung behaupten, daß es niemanden geben wird, der aus dem Buch nicht starke Anregungen mitnähme. : : : : : Die Musik.

Ein außerordentlich schönes Werk aus dem Gebiet ästhetischer Musikbewertung! Treffenderes ist kaum je geschrieben worden. : : : : : Neue Züricher Zeitung.

Musikfreunden wird dieses Buch ganz besonders willkommen sein. Es fängt nämlich da an, wo die meisten Musikgeschichten, und seien sie noch so dickleibig, aufhören. Das Buch ist mit großer Sachkenntnis und entschiedener persönlicher Stellungnahme geschrieben. Hamburger Correspondent.

Wer sich über moderne Musik, über ihre Richtungen, Strömungen, über ihre Persönlichkeiten orientieren will, wird das Buch einfach lesen müssen, und zwar ist es für den Laien so belehrend wie für den Musiker. Wir möchten ihm den großen Leserkreis wünschen, den seine in hohem Maße schätzenswerte Arbeit verdient. : : : : Nationalzeitung, Basel.

Schuster & Loeffler / Berlin W

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

VERLAG VON ERNST EULENBURG · LEIPZIG

NEUIGKEIT
MÄRZ 1914



Hugo Erturh, Dresden, phot.

JEDER BAND

broschiert . . . M. 4.— n.
in Weichleinen M. 5.— n.
in Prachtband M. 5.50 n.

MEISTERWEISEN

Ausgewählte Lieder und Gesänge älterer und neuerer Zeit
in sechs Bänden für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor,
Bariton und Baß vom Leichten zum Schweren fortschrei-
tend geordnet, mit Atem- und Vortragszeichen versehen

von

KARL SCHEIDEMANTEL

Band I. 100 Gesänge für Sopran

Band II. 100 Gesänge für Mezzo

Band III. 100 Gesänge für Alt ----

Band IV. 100 Gesänge für Tenor -

Band V. 100 Gesänge für Bariton

Band VI. 100 Gesänge für Baß ----

Vollständige Inhalts-Verzeichnisse kostenlos

AUS DEM VORWORT DES HERAUSGEBERS

Die vorliegende Sammlung bringt in sechs Bänden je 100 Lieder und Gesänge für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß. Sie ist zunächst als eine Sammlung von Vortragsstücken für den Gesangunterricht gedacht. Aus diesem Grunde wurden, progressiv geordnet, Werke aller Stilarten älterer und neuerer Zeit aufgenommen und mit Atemzeichen und dynamischen Vortragszeichen versehen.

Die Sammlung bietet aber auch dem Berufssänger und dem Liebhaber der Gesangkunst eine reiche Auswahl wertvoller Gesangs-Kompositionen, die sich für seine Stimm-lage eignen und bisher mühsam aus den zahlreich vorhandenen Lieder- und Ariensammlungen zusammengesucht werden mußten, was nicht nur zeitraubend, sondern auch ziemlich kostspielig war.

Von der Aufnahme so allgemein bekannter Liederschätze wie z. B. Schuberts Müllerlieder und Winterreise, Beethovens Zyklus: An die ferne Geliebte, Schumanns Dichterliebe, glaubte ich absehen zu dürfen, da es wohl kaum einen deutschen Sänger gibt, der diese Werke nicht schon in seiner Praxis hätte. Dagegen sind manche Stücke aufgenommen worden, die weniger bekannt sind und doch verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden.



SIMROCK

Musikalienhandlung

Tauentzienstraße 7B

Großes modernes Musik-Sortiment

Leseraum — Vorspielzimmer — Musiksaal

Stelldichein der Komponisten und Künstler

Vollständiges Lager der gesamten Brahms-Literatur

Magda Luise Lumnitzer

Sopran, Konzert und Oratorien

Berlin-Charlottenburg, Wielandstr. 31 * == Telephon: ==
Steinplatz 11254.

Hannover, Tageblatt, 21. Dezember 1913: Wie ein Programm zu einem Liederabend angelegt sein muß, das konnte man von Magda Luise Lumnitzer lernen. Sie hatte ihre Auswahl aus Hugo Wolf und einem unserer jüngsten Liedersänger: Joseph Marx, so getroffen, daß jede unter einer Nummer zusammengefaßte Serie ein kleines Stimmungsbild für sich abgab. Dabei ist lobend hervorzuheben, daß sie bei ihrer Wahl nach echt künstlerischen Gesichtspunkten verfahren ist, indem sie ausgetretene Wege vermied und weniger Bekanntes, aber Wertvolles an das Licht hob. So nahm alles, was sie sang, das größte Interesse in Anspruch. Ihr von angenehmen Stimmitteln unterstützter Gesang beherrschte musikalisch all die reichlich ausgestreuten Schwierigkeiten und gewährte das wohltuende Gefühl absoluter Sicherheit. Auch an der Tonbildung haftete kein Makel, und was eine sorgfältige Nuancierung in der Ausdeutung des Liedinhalts vermochte, das wurde nicht unversucht gelassen.

**Siehe die Besprechung auf
Seite 294 dieses Heftes über**

GUSTAV MAHLER

von

RICHARD SPECHT

mit

90 Bildern

Geheftet 7.50 Mark, gebunden 9 Mark, in Ganzleder 12 Mark

Dies **Denkmal** in Form eines Buches mutet an wie eine **dreisätzige Heldensymphonie**. Specht hat die kaum in ein paar Sätzen nur angedeutete Dynamik dieser Seele wiedergegeben. Er tut dies in einem eigenen Stil: lange, weitgliederte Sätze wie weitbogie Melodien, eine Wortpracht von brokattem Kolorit und eine feinfühligste Tempobezeichnung der Sprache. Specht hat sich mit seinem **bannenden, ergreifenden** und den Leser an sich ziehenden Buch ein großes Verdienst erworben. **Grazer Tagespost.**

Eine kritische Verklärung, eine verklärende Kritik legt der **berufenste aller Mahler-Kenner** in die Hände des Lesers. **Österreichische Volkszeitung.**

Ein wahrhaftiges Bild von dem genialen Manne. Und dann Spechts meisterliche Sprache! Das **eigentliche Festbuch des musikliterarischen Jahres.** **Breslauer Zeitung.**

Wie die Sätze einer Symphonie baut sich das dem größten Symphoniker unserer Zeit geweihte Werk auf. Auf dem verschwenderisch reichen Grundriß einer Persönlichkeitsschilderung erhebt sich der monumentale Bau des Lebenswerkes. Das **Standardbuch einer Kulturerziehung**, das ein Stück zeitgenössischer Kulturgeschichte gibt. **Wiener Allgem. Zeitung.**

Dieses Buch ist das sprechend ähnliche, durchgeistigte und beseelte Bildnis eines großen Menschen. Solch ein Buch haben wir gebraucht. **Pester Lloyd.**

Schuster & Loeffler, Berlin W

CHOPIN

von
ADOLF WEISSMANN

Mit 84 Bildern -:- Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Weißmanns Chopin-Buch ist ein unnachahmlich zart schwingendes Poem, in dem die kapriziösen und pikanten Rhythmen Chopinscher Musik nervös vibrieren und die zerfließenden kühnen Harmonien des Polen berauschend flimmern. Dies Buch zu lesen ist ein Genuß! **NORD UND SÜD**

Ich muß gestehen, daß mich lange kein monographisches Werk so stark gefesselt hat, wie die ganz vortreffliche Arbeit Weißmanns. Bekenntnisse sind's, die in überaus schwungvoller Form, deren Reize ununterbrochen auf den Leser einwirken, Weißmann nach jahrelanger Zurückhaltung hier der Öffentlichkeit zur Erbauung übergibt. **NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK**

Wer wirklich in die Empfindungswelt Chopins eindringen, wer in den Kompositionen des genialen Polen auch seiner Psyche nachgehen will, nehme dies Buch zur Hand! **DRESDNER JOURNAL**

Das Buch ist in seiner stilistischen Eleganz, im Tempo und Rhythmus eine ganz entzückende Paraphrase über das Thema Chopin. **RHEIN.-WESTF. ZEITUNG**

Schuster & Loeffler, Berlin W

Musikalische Strafpredigten eines Grobians

von **Max Steiniger**

3. Auflage. :: Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark.

Ein Grobian, den man umarmen möchte. Seine Strafpredigten sind eines der geistvollsten von Wahrheit und Ehrlichkeit durchsättigten Bücher, die je erschienen sind. **Allgemeine Zeitung, München.**

Ich habe das ganz famose Buch mit einem dreifachen Vergnügen gelesen. Steiniger ist ein Hergenskerl, der kein Blatt vor den Mund nimmt. **Neue Rundschau.**

Brillant geschrieben, sprudelnd von Witz und Geist, voll satirischer Überlegenheit und in seinem innersten Kern tief künstlerisch und moralisch sind diese Strafpredigten; ebenso heiter wie lehrreich und ungeheuer aufrichtig. **Hamburger Nachrichten.**

Schon lange hat uns kein Buch solchen ungetrübten Genuß verschafft wie diese köstlichen Grobheiten. Über ihren fastigen Humor lacht man Tränen und wünscht dem Buch tausend aufmerksame Leser und Käufer. **Staatsanzeiger für Württemberg.**

Das Buch ist eine Großtat: männlich, wahr, befreiend! **Allgem. Musikzeitung.**

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

Ende März erscheint:

DAS LIBRETTO

Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs
von

EDGAR ISTELE

Geheftet 3 Mark, gebunden 4 Mark

Das Thema ist brennend, solange es Opern gibt und geben wird. Schon Lessing und Goethe haben sich mit den Wesenheiten eines wertvollen Librettos auseinandergesetzt, und die Welt weiß, wieviel gute Musik an schlechten Opernbüchern zugrunde gegangen ist. Dr. Istel gibt in historischen, ästhetischen und kritischen Untersuchungen ein klares Bild von den Eigenheiten eines guten Opernbuchs, er deckt seine konstruktiven Elemente auf und gewinnt daraus die Formel für das Geheimnis der echten Wirkung. Nicht als graue Theorie, sondern als praktisches Handbuch ist sein Werk zu werten, das in zahlreichen Beispielen an negativen und positiven Eigenschaften eines Librettos nicht nur die Handgriffe zeigt, sondern allgemein gültige Gesetze aufstellt. Sein Buch kulminiert in der dramaturgischen Erläuterung eines Meister-Textbuchs: Figaros Hochzeit von da Ponte, das Mozart unsterblich gemacht hat. — Das Werk des kundigen Forschers wird viele Freunde finden, weil der Stoff noch niemals so aufschlußreich behandelt worden ist, weil die flüssige Sprache und leichte Verständlichkeit angenehm berühren und weil es schließlich von großem Nutzen sein wird.

Schuster & Loeffler, Berlin

TOR AULIN †

Werke für Violine.

Mit Klavierbegleitung.

- Op. 14. **Konzert No. 3 C-moll** M. 8.—
Orchester-Partitur M. 10.—, Stimmen M. 20.—.
- Op. 15. **Vier Stücke in Form einer Suite.**
No. 1. Toccata M. 2.50. No. 2. Menuett M. 2.—. No. 3. Air M. 2.—.
No. 4. Gavotte und Musette M. 2.50.
- Op. 16. **Vier Vortragsstücke.**
No. 1. Barcarole M. 2.—. No. 2. Impromptu M. 2.50. No. 3.
Märchen M. 2.—. No. 4. Etude M. 2.50.
- Op. 18. **Midsommar-dans, Nordischer Tanz** 4.—
- Op. 20. **Melodie und Rhythmus 8 Stücke in den ersten 3 Lagen.**
1. Folge: No. 1. Albumblatt. No. 2. Scherzo. No. 3. Giga.
No. 4. Walzer Elegie M. 2.50. 2. Folge: No. 1. Sarabande.
No. 2. Mazurka. No. 3. Romanze. No. 4. Caprice M. 4.—.
- Op. 21. **Lyrisches Gedicht** 2.50
- Op. 23. **Gotländische Tänze** 4.—
- Op. 30. **Schwedische Tänze frei bearbeitet** 4.—
- Op. 33. **Vier Kinderstücke.**
No. 1. Widmung M. 1.—. No. 2. Menuett M. 1.—. No. 3. Melodie
M. 1.—. No. 4. Tanz M. 1.—.

Ohne Begleitung.

- Op. 17. **Kadenz zum Fünften Violin-Konzert A-dur (1. Satz)**
von Mozart 0.60
- Op. 29. **Kadenz zum Dritten Violin-Konzert G-dur (1. Satz)**
von Mozart 0.60
- Op. 34. **Spezial-Etuden (mit Begleitung einer 2. Violine)** 3.—

Für Orchester.

- Op. 22. **Meister Olof. Suite nach Aug. Strindbergs gleichnamigem Drama.**

Satz I. Der Reformator (Im Kloster zu Stregnäs). Reformator (J. Stregnäs Kloster).
II. Sein Weib und Kind (Hustrun och barnet). III. In der Stadtkirche während seiner
ersten Predigt (I Storkyrkan). IV. Am Totenbette der Mutter (Margaretas död). V. Das
Fest am Norreport (Festen vid Norreport).

Partitur M. 16.—, Stimmen M. 24.—.

== Aufgeführt in zahlreichen Städten des In- und Auslandes. ==

Beim Erscheinen des Werkes schrieb u. a. Carl Reinecke:

Meister Olof, Orchester-Suite von Tor Aulin, ist das Werk eines kräftigen Talentes und
— meinem Empfinden nach — bedeutender als die Peer-Gynt-Suite von Grieg.

- Op. 28. **Drei Gotländische Tänze.**
No. 1. Partitur M. 3.—, Stimmen M. 6.—. No. 2. Partitur M. 3.—,
Stimmen M. 6.—. No. 3. Partitur M. 3.—, Stimmen M. 6.—.
- Op. 32. **Vier schwedische Tänze.**
No. 1. Partitur M. 4.—, Stimmen M. 5.—. No. 2. Partitur M. 4.—,
Stimmen M. 6.—. No. 3. Partitur M. 2.—, Stimmen M. 4.—.
No. 4. Partitur M. 4.—, Stimmen M. 6.—.

Verlag von

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

St. Petersburg — Moskau — Riga.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XIII/12

NEUE OPERN

Franz Schreker: „Die Gezeichneten“, eine soeben vollendete Oper ist vom Münchener Hoftheater zur Uraufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Brünn: Die einaktige Oper „Mencia“ von Eduard Chiari erzielte bei ihrer Uraufführung am Stadttheater einen freundlichen Erfolg.

Karlsruhe: Hermann W. von Waltershausen's romantische Oper „Richardis“ wird am hiesigen Hoftheater zur Uraufführung kommen.

Mailand: Antonio Smareglia's neue Oper „Abisso“ (Abgrund), Buch von Silvio Benco, ging an der Scala zum erstenmal in Szene.

Monte Carlo: Massener's nachgelassene Oper „Kleopatra“, Text von Louis Payen, erlebte im Fürstlichen Theater ihre erfolgreiche Uraufführung.

Turin: „Francesca da Rimini“, Text von Gabriele d'Annunzio, Musik von Riccardo Zandonai, erlebte bei ihrer Uraufführung am Teatro Regio einen starken Erfolg.

KONZERTE

Bingen: Der Cäcilienverein veranstaltet Ende Mai aus Anlaß seines 75jährigen Bestehens ein hessisches Musikfest, bei dem u. a. „Die Liebesmesse“ von Hermann Zilcher aufgeführt wird.

Lyck: Der Organist der evangelischen Kirche Gottfried Deetjen spielte kürzlich Max Regers op. 127 (Introduction, Passacaglia und Fuge), das für die Orgel der Breslauer Jahrhunderthalle komponiert wurde und außer der Uraufführung durch Karl Straube nur noch in Berlin, ebenfalls durch Straube, vorgeführt worden war.

TAGESCHRONIK

Interessante Erinnerungen an die Tage, da unter der Leitung Wagners in Bayreuth die ersten „Parsifal“-Proben begannen, veröffentlicht ein englischer Musikschriftsteller in einem Londoner Blatt. Wiewohl das Werk am 25. April 1879 bereits abgeschlossen war, wurde die Instrumentierung erst im Januar 1882 in Palermo vollendet, und im Juni des gleichen Jahres begann in Bayreuth die erste „Parsifal“-Probe. Das Bild wird allen Teilnehmern unvergänglich sein. Mitten auf der Bühne stand der Flügel; an ihm nahm Rubinstein Platz, ein Vetter des berühmten Pianisten gleichen Namens, und dicht daneben ließen sich Wagner, Frau Cosima, Levi und Porges nieder. Schon schwebte über Porges' Haupte der Titel des „Blumenvaters“, der ihm später allgemein gegeben wurde, weil er es war, der die Blumenmädchen des zweiten Aktes instruierte und drillte. Auf der einen Seite der Bühne sah man die Mitglieder des Männerchores; vor ihnen aber nahmen die Solisten Platz, die Darsteller der männlichen Hauptrollen. Für jede Rolle waren zwei Sänger vorgesehen; für den Parsifal Gudehus aus Dresden und Winkelmann aus Wien; für den Gurnemanz Scaria und Siehr, für den Klingsor Fuchs und

Hoflieferant



Gegr. 1880.



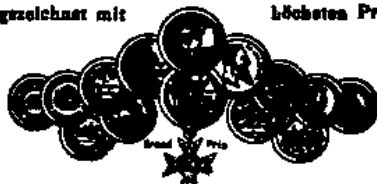
Erste

Harmonikafabrik
in Deutschland nach
Saugwindsystem.



Ausgezeichnet mit

höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums
von den kleinsten
bis zu den kostbar-



sten Werken
in höchster
Vollendung

Großer Preiskatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Hof-Pianofortefabrikant

Gegründet 1833.

Berlin SW 68, nur Kochstr. 62.

Flügel - Pianos

Miniaturnügel:

1,60 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuß. Silberne Staatsmedaille.

KARL GÖTZ

Konzertbaritonist
„Deutschlands Balladensänger“
in KÖLN

★

... Und so waren denn auch seine Balladenvorträge aus einem **Guß**, frei von jeglicher Effekthascherei, Übertriebenheit und Manieriertheit. Namentlich das religiöse Element liegt Götz sehr gut. . . . Als Balladensänger steht Götz in schöner Position da, und die Zeit ist nicht mehr ferne, wo er als unser **Allerbester** gepriesen wird, dem es nach Eugen Guras Tode gelungen ist, den **Loeweschen Stil** in die Welt zu tragen. —

Köln, „Lokal-Anzeiger“ vom 28. XII. 1913
und 28. I. 1914.

Arne van Erpekum

Tenor

„Arne van Erpekum ist ein Sänger von Geschmack und Bildung, dem man gern zuhört. Das bewies sogleich sein Vortrag von Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte“. Auch versteht er zu singen. Der geschätzte Sänger trug außer Liedern mit außerordentlich gewähltem Geschmack einige Gesänge von Joh. Backer-Lunde vor, die besonderes Interesse erweckten.“ (Neue Zeitschrift für Musik.)

Engagementsanträge an die Konzertdirektion
Hermann Wolff, Berlin W
u. a. Konzertdirektionen.

Eigene Adresse: Stuttgart, Urbanstr. 66.

Hill, während für die Rolle des Amfortas — als einzige Ausnahme — nur ein Sänger in Aussicht genommen war, Reichmann, der Bariton. Auf der anderen Seite der Bühne sah man den Frauenchor und vor ihm die weiblichen Solisten, die für die Kundry in Aussicht genommen waren; ihrer waren es drei: die Brandt, die Materna und die Malten aus Wien und Dresden. Wagner war von höchster Nervosität erfüllt. Er vermochte sich keinen Augenblick ruhig zu verhalten, bewegte sich immerfort, und es war ihm eine Erlösung, als er anfangen konnte, den Sängern und Sängerinnen zu zeigen, wie er sich die Einzelheiten in der Ausgestaltung der Rollen gedacht hatte. Er machte ihnen die entscheidenden Bewegungen vor, aber dabei blieb er nicht stehen; es war wunderbar, wie er die geringfügigsten Einzelheiten erörterte und vornahm. Von Zeit zu Zeit verschwand er auf einen Augenblick, und man wußte dann, daß er seine Aufregung und seine Nervosität mit einem Schluck Kognak zu bändigen suchte, um dann sofort die Arbeit wiederaufzunehmen. — Die Zeit, die dann vom Tage der ersten Probe bis zur ersten Aufführung verstrich, war für ihn eine ununterbrochene innere Aufreibung. 40 Tage vergingen, und dann mußte der Tag der Aufführung noch eine bittere Enttäuschung bringen. Denn der König von Bayern hatte versprochen, der Uraufführung beizuwohnen; kurz vor der Vorstellung aber erhielt Wagner die Nachricht, daß der König infolge Unpäßlichkeit seine Absicht nicht ausführen könne. Wer Wagner in jenen Stunden und in dem Augenblick nach Empfang dieser unerfreulichen Nachricht sah, wird es nicht vergessen; wohl nie gewährte man dem Meister so niedergedrückt und so entmutigt. Denn er nahm die Absage des Königs als ein übles Vorzeichen, und dieses deprimierende Gefühl verließ ihn auch nicht während der ganzen Vorstellung. Nur einmal teilten sich die Wolken in seinen Mienen auf eine kurze Weile, und das war nach der Szene der Blumenmädchen, nach der er an der Stelle Levis den Platz am Dirigentenpult einnahm; ein Wechsel, den übrigens nur sehr wenige der Anwesenden bemerkten.

Neue Bizet-Erinnerungen. Es dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß Bizet vor seinem Meisterwerk „Carmen“ auch eine Reihe anderer Opern geschrieben hat, die eine nach der andern durchfielen, obwohl Bizet schon in früher Jugend als musikalisches Wunder galt, mit 14 Jahren im Konservatorium einen Großen Preis davontrug und mit 19 Jahren schon den Rompreis erhielt. Einer, der Bizet's vielversprechende Anfänge und seine merkwürdigen Mißerfolge, aber auch den späteren großen Erfolg miterlebt hat, der französische Musiker Berton, der durch seine „Zaza“ auch bei uns bekannt geworden ist, erzählt nun im neuesten Hefte der „Revue“ seine Erinnerungen an Bizet. Er beginnt mit der Zeit auf dem Konservatorium, wo Bizet bei Lehrern wie bei Schülern als der kommende Mann galt. Bizet war das Urbild der Gesundheit, ein breitschulteriger Bursche von kräftigem Körperbau mit sehr schönem Kopf, einer ausdrucksvollen, schön gewölbten Stirn, einer geraden Nase, blauen durchdringenden Augen, hinter einem Kneifer, ohne den man ihn nie

sah, mit üppigen Locken und einem außerordentlich hellen Bart. Zu seinen besonderen Kennzeichen gehörte, daß er, ganz gegen den Zeitgeschmack, der der Mode des bloßen Halses huldigte, einen hohen Kragen trug, wie er zur Zeit der Väter Sitte gewesen war. Von Charakter war Bizet außerordentlich lebenswürdig, und manche Streiche, die die Schüler des Konservatoriums ausführten und die man ihm zuschrieb, hatten gewiß andere Urheber. Daneben freilich glänzte er in der musikalischen Parodie. Bizet am Klavier zu hören, war nach Berton's Schilderung ein außerordentlicher Genuß: er war ein Wunder der musikalischen Satire. Wie andere berühmte Schauspieler in Sprache und Gebärde bis ins kleinste nachahmen, so spielte er, nicht frei von Bosheit, mit ausserordentlicher Meisterschaft auf dem Klavier im Stil aller Komponisten aus jeglicher Schule, ja er erfand den Scherz, die Zeitung zu vertonen, begann mit dem Leitartikel, spielte dann etwa Musik zu einer gewaltigen politischen Rede im Richard-Wagner-Stil, und spielte so weiter bis zu den Anzeigen hinunter. Besonders glänzend aber war seine Parodie Clapisson's, des Verfassers der „Fanchonette“ und vieler volkstümlicher Romanzen; wieder und wieder mußte Bizet seinen Freunden seine Clapisson-Parodie vorspielen. Nach Berton's Schilderungen war Bizet auch eigentlich ein großer Klaviervirtuose, allein er suchte diese Gabe zu verstecken, soweit er konnte, denn sein Ehrgeiz war, ein großer Tonsetzer zu werden, und in Frankreich glaubte man damals (wie noch heute nicht nur in Frankreich), daß ein großer Klavierspieler nicht zugleich ein Komponist sein könne, trotz Mozart und trotz Beethoven. Während Bizet Musikunterricht erteilte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete er auch an verschiedenen Opern, und als er 25 Jahre alt war, erlebte er seine erste Uraufführung. Carvalho vertraute ihm für sein neues Théâtre Lyrique am Boulevard du Temple ein Libretto an, die „Perlenfischer“. Am Tage der Uraufführung klatschte man lebhaft, und die Uraufführung war für Bizet ein Triumph. Die Zuschauer bewunderten die Musik, waren aber darüber einig, daß das Libretto recht ärmlich sei, und bieran scheiterte das Stück. Die Kritiken, ausgenommen eine von Berlioz verfaßte, rissen das Stück herunter. Bizet ließ sich jedoch nicht entmutigen und — erlebte zwei Jahre später mit seiner „Jolie Fille de Perth“ am Place du Châtelet, wohin Carvalho übergesiedelt war, einen ähnlichen Mißerfolg. Die Hauptursache war vielleicht darin zu suchen, daß die gute Gesellschaft an andere Theater gewöhnt war. Bizet hatte diesmal, da das Libretto bedeutend besser war, auf einen wirklichen Erfolg gerechnet und zog sich nun, als das Gegenteil eintrat, verstimmt zurück. Seine nächste Komposition „Djamileh“ wurde erst nach dem Kriege (1873) aufgeführt, und dieses Stück scheiterte an der schlechten Darstellung, so daß Bizet, an dessen großer musikalischer Begabung kein Mensch zweifelte, auf drei große Mißerfolge zurückblicken konnte. Sein nächstes Werk, die Musik zu Dauder's Schauspiel „L'Arlésienne“, brachte es zwar auf 15 Vorstellungen, aber die letzten wurden vor fast leerem Zuschauerraum gespielt. Erst als Bizet durch seine

Musikhaus Breitkopf & Härtel

Berlin W 9, Potsdamer Straße 21

Römhildt
Flügel
und
Pianos

August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos
Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medallion.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervorra-
gende Leistungen im Klavierbau.

3 Eigenschaften

sind es vor Allem, die den Pianinos und Flügelns des Hauses **Steinway & Sons** (New York, London, Hamburg) den Weg zum Erfolg in allen Erdteilen geebnet haben:



Heirat mit Halévy verschwägert wurde, wurde ihm der Weg zur Berühmtheit geebnet, denn Halévy war es, durch den er das Libretto seines Meisterstücks bekam.

Ein unbekannter Brief Varnhagens über Beethoven. Einen bisher unbekannten Brief Varnhagens an Uhland, der von einem Besuch bei Beethoven enthusiastisch berichtet, veröffentlicht jetzt Friedrich Kerst zum ersten Male in einem bei Julius Hoffmann erschienenen Sammelwerke, das die Erinnerungen an Beethoven vereinigt. Varnhagen schreibt aus Prag am 23. Dezember 1811 an seinen Freund Uhland: „Ich fand in dem als wild und ungesellig verurteilten Mann den herrlichsten Künstler von goldenem Gemüt, großartigem Geist und gutmütiger Freundlichkeit ... Ich war bald mit ihm vertraut und sein edler Charakter, das ununterbrochene Ausströmen eines göttlichen Hauches, das ich in seiner übrigens sehr stillen Nähe immer mit heiliger Ehrfurcht zu empfinden glaubte, zogen mich so innig an ihn, daß ich tagelang der Unbequemlichkeit seines Umganges, der durch sein schweres Gehör bald ermüdend wird, nicht achtete. Wüßte ich nicht durch unverwerfliche Zeugnisse, daß Beethoven der größte, tiefstinnigste und reichste der deutschen Tonkünstler ist, so hätte der Anblick seines Wesens es mir sonst in der Musik ganz Unkundigem dargetan. Er lebt nur für seine Kunst und keine irdische Leidenschaft entstellt ihre Ausübung bei ihm, unglaublich fleißig und fruchtbar ist er. Er sucht das Weite auf seinen Spaziergängen und

auf einsamen Wegen zwischen Bergen und Wald; beruhigt in die großen Züge der Natur blickend, denkt er Töne, freut sich seines eigenen Herzens. Ich erwähne solcherlei, damit Du ja nicht versuchen mögest, ihn mit einem anderen Musiker zu vergleichen, sondern ihn bestimmt absondern mögest. Könnte ich Dir sagen, wie schön, wie rührend fromm und ernst, als küsse ihn ein Gott, der Mann aussah, als er uns auf dem Fortepiano himmlische Variationen vorspielte, die so reines Erzeugnis eines bildenden Gottes waren, daß der Künstler sie dem Verhallen überlassen mußte und, wie gern er auch gewollt, sie nicht auf dem Papier festhalten konnte!“ Varnhagen erzählt auch, daß er Beethoven eine Reihe Uhlandscher Gedichte im Manuskript geschickt habe und dieser davon einige komponieren wolle. Diese Absicht ist aber nicht zur Ausführung gekommen, und auch die Skizzenbücher Beethovens enthalten keinen Ansatz zu einer solchen Komposition.

Eine Nibelungenstiftung. Eine lang geplante Idee ist am diesjährigen Todestage Richard Wagners, am 13. Februar, als Erinnerung an das Jahr, da seine Werke freies Allgemeingut der Nation wurden, zur Tatsache geworden. Alljährlich soll einem musikdramatischen Tondichter, der im Sinne Wagners schafft und leidet, d. h. sich schwer durchsetzt oder Reformen anstrebt, ein Geldpreis zuerkannt, eventuell auch Gelegenheit zu einer kostenlosen Studien- oder Erholungsreise gegeben werden. Die Nibelungenstiftung soll über ganz Deutschland und dort

Deutsche Musikbücherei.

Es sind erschienen:

- Bd. 1. Friedr. Nießche, Randglossen zu Bizet's Carmen. Im Auftrage des Nießche-Archivs herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. In Pappband M. 1.—
- Bd. 2. Prof. Dr. R. Seidl, Die Hellerauer Schulfeste u. die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Mit 16 Kunstbeilagen. In Pappband M. 1.50
- Bd. 3. Adolf Bernh. Marx, Anleitung zum Spiel der Beethoven'schen Klavierwerke. Herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Mit 114 Notenbeispielen. In Pappband M. 2.—
- Bd. 4. Prof. Aug. Demeler, Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. In Pappband M. 2.—
- Bd. 5. Prof. Dr. Arthur Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. In Pappband M. 2.—
- Bd. 6. Albert Corring, Gesammelte Briefe. Herausgegeben von Georg Richard Krufe. Mit je einer Porträt- und Facsimile-Beilage. In Pappband M. 3.—
- Bd. 7. Bruno Schumann, Musik und Kultur. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls. Mit je einer Porträt- u. Musik-Beilage. In Leinenband M. 3.—
- Bd. 8. Prof. Dr. Arthur Seidl, Straußiana. In Leinenband M. 2.50
- Bd. 9. Hans Weber, Richard Wagner als Mensch. Mit einer Porträtbeilage. In Leinenband M. 1.50
- Bd. 10. Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze. Herausgegeben von Georg Richard Krufe. Mit je einer Porträt- u. Facsimile-Beilage. In Leinenband M. 2.—
- Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführl. Kataloge kostenlos. Dorrätig in allen guten Buch- und Musikalienhandlungen.

**Gustav Bosse Verlag,
Regensburg.**

Deutsche Musikbücherei.

Urteile:

Hermann Abendroth: „... daß Sie mit feinem Verständnis wertvolle Werke herausgegriffen haben, um sie in vornehmer Ausstattung und zu verhältnismäßig niedrigen Preisen Jedermann zugänglich zu machen. Ich beglückwünsche Sie sehr zu Ihrem Unternehmen und bin überzeugt, daß Ihre Musikbücherei sich rasch viele überzeugte Freunde erringen wird.“

Prof. Imán Anorr: „Das Ziel, das Sie sich durch die Herausgabe der 'Deutschen Musikbücherei' gestellt haben, muß ja Jedermann höchst erstrebenswert erscheinen und die Art, wie Sie Ihre schöne Idee in die Tat umsetzen, verdient uneingeschränktes Lob.“

Prof. Josef Pembaur d. J.: „Ihr Werk ist sehr verdienstvoll, Druck und Ausstattung der Bücher einfach und doch vornehm, Preis äußerst entgegenkommend. Werde die Werke soviel ich kann empfehlen.“

Hofrat Prof. Dr. Max Reger: „Nehmen Sie meine besten Wünsche entgegen zu einem recht erfolgreichen Gelingen Ihrer so sehr verdienstvollen Idee.“

Dr. Eugen Schmitz: „Ihre 'Deutsche Musikbücherei' halte ich für ein außerordentlich wertvolles Unternehmen, namentlich soweit sie schwer zugängliche und doch wichtige oder wertvolle Quellenwerke neu vorlegt. Das Sie in dieser Hinsicht schon geleistet haben und weiter noch in Aussicht stellen, ist höchster Anerkennung wert. Ich habe bisher auch gerne jede Gelegenheit benützt, die Schmucke, schon durch ihr Feineres, sowie ihren staunenswerten billigen Preis sich empfehlenden 'blauen Bücher' als Kritiker nach Möglichkeit zu empfehlen. Erfolgreiches Weiterarbeiten im gleichen Gebiet wünscht Ihnen ...“

Prof. Georg Schumann: „Ich finde dieses Unternehmen höchst verdienstlich und wünsche ihm deshalb glücklichen Fortgang und Erfolg.“

**Gustav Bosse Verlag,
Regensburg.**

wo Deutsche leben, ausgedehnt werden. Ähnlich wie für den Bayreuther Stipendienfond sollen auch für diese Stiftung alljährlich musikalische Veranstaltungen und Aufführungen stattfinden, bei denen die zur Wahl für den Preis Stehenden zu Worte kommen und durch Plebiszit und Urteil der Kritik, ausgewählt werden sollen. Die Familie Richard Wagners hat sich an der Stiftung, deren Grundstock die Zinsen und Einnahmeerträge der „Nibelungenhalle am Rhein“ sind und für die der Maler Hermann Hendrich die Bilder im Werte von 50 000 Mk. gestiftet hat, ebenso beteiligt, wie namhafte andere Kunstfreunde. Beiträge, über die öffentlich quittiert wird, nimmt die Nationalbank für Deutschland in Berlin, Behrenstraße, entgegen. (Richard Wagner-Gedächtnisspende.)

Ein musikalischer Streitfall, in dem die Pariser Komische Oper und der Mailänder Musikverleger Ricordi einander gegenüberstehen, droht weitere Kreise zu ziehen. Es handelt sich um eine italienische Opernspielzeit, die das Theater der Elyseischen Felder in Paris im Mai dieses Jahres veranstalten will. Hierbei hätten auch Puccini's „Bohème“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“ in italienischer Sprache aufgeführt werden sollen. Dagegen hat aber die Komische Oper Einspruch erhoben, indem sie behauptet, für die genannten Werke das ausschließliche Aufführungsrecht für Paris zu besitzen. Der Musikverlag Ricordi erklärte nun, daß diese Auslegung des Vertrags unrichtig sei, und daß er für den Fall, daß die Komische Oper

auf ihrem Widerstand beharre, den Opernbühnen Italiens, die französische Opern in ihrem Spielplan hätten, seine Werke entziehen werde. Diese bedingte Kriegsankündigung erwiderte die französische Autorengesellschaft mit der Drohung, sämtliche italienischen Opern in Frankreich auszuschließen. Die Zeitungen der beiden Länder beschäftigten sich ausführlich mit dem Streitfall, der aber wahrscheinlich durch einen friedlichen Ausgleich beigelegt werden wird.

Gedenktafel für Ambroise Thomas in Metz. An dem Geburtshause von Ambroise Thomas wurde eine bronzene Gedenktafel angebracht. Sie ist 75 cm hoch, 50 cm breit, mit einer Lyra verziert und trägt zuerst deutsch, dann französisch die Worte: Der Komponist Ambroise Thomas ist in diesem Hause geboren am 5. August 1811. Das Haus steht in der Straße, die nach dem Tondichter genannt ist, Ecke Schloßstraße.

Am 3. März feierte der ausgezeichnete Geiger Prof. Hugo Heermann in Genf seinen 70. Geburtstag.

Druckfehlerberichtigung. Auf Seite 181 von Heft 9 (1. Februarheft 1914) muß es in dem Frankfurter Konzertreferat statt „Wykoll aus Würzburg ...“ heißen: Wyrrott.

Auszeichnungen und Ernennungen. Graf Seebach in Dresden wurde anlässlich seines Jubiläums von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum Ehrendoktor ernannt. — Karl Pohlig ist vom 1. September ab zum Hofkapellmeister in Braunschweig ernannt worden.

Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau
Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kaiserstr. 36/40

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst be-
kannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

Erstklassige Meistergeigen,

Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prin-
zipien der alten Italiener

(Dr. Grossmanns Theorie der
Resonanzplatten-Abstimmung)

Weil physikalisch richtig gebaut, sind meine
selbstgebauten Meister-Instrumente den vor-
züglichsten Originalwerken Stradivari's und
Guarneri's absolut gleichwertig und von Künst-
lern wie Nikiš, Heking, Marteau, Isäpe,
Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente.
Zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —

Dauernde Garantie für bleibende Tonqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirk-
lich den Ton und die Ansprache der Geige?“

Eine ketzerische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“
Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

EVA KATHARINA LISSMANN

Lieder- und Oratorien-
Sängerin (Mezzo - Alt)

Konzertdirektion: **Hermann Wolff.**

Die Musik: Eine echte, feine, liebenswürdige
Kunst bot Eva Katharina Lißmann.
So vornehm, innerlich und fern von jeder
Ziererei habe ich ganz selten singen gehört.
Es ist gar kein Zweifel, daß diese Sängerin
an künstlerischer Vornehmheit wohl allen
unseren Konzertdivas überlegen ist. Diese
tiefen seelischen Werte ihrer Leistungen
lassen auch vergessen, daß es blühendere
und kehlfertigere Stimmen gibt.

Berlin W., Culmbacherstr. 9.

— Paul Gräner ist von seinem Posten als
Direktor des Mozarteums in Salzburg zurückge-
treten. — Universitätsmusikdirektor Prof. Her-
mann Stange in Kiel wurde von der philo-
sophischen Fakultät der Universität Kiel die
Würde eines Ehrendoktors verliehen. — Der
König von Württemberg hat dem Universitäts-
musikdirektor Prof. Dr. Fritz Volbach in
Tübingen die große goldene Medaille für Kunst
und Wissenschaft am blauen Bande des Friedrichs-
Ordens verliehen. — Die Pianistin Alice Ripper
ist vom Fürsten von Lippe-Deimold zur Hof-
kammervirtuosin ernannt worden.

TOTENSCHAU

Am 17. Februar † in Moskau, 42 Jahre alt,
Josephine Narbutt-Hryschkewitsch, eine
ausgezeichnete Pianistin, Schülerin des Peters-
burger Konservatoriums und Anton Rubinstein's.
Als eine der ersten führte sie die Methode von
Jaques-Dalcroze in Rußland ein. Ihrem Familien-
leben zuliebe hatte sie auf eine glänzende
Virtuosenaufbahn verzichtet.

Am 18. Februar † in Berlin, 73 Jahre alt,
Kgl. Musikdirigent a. D. Karl Voigt, der frühere
langjährige Musikdirigent des 1. Garde-Drägoner-
Regiments, einer der bekanntesten und belieb-
testen Berliner Militärkapellmeister.

Am 26. Februar † im Alter von 39 Jahren
in New York an einer Blinddarmentzündung das
Mitglied der Metropolitan-Oper Putnam Gris-
wold, ein ausgezeichnete Bassist, der früher
dem Frankfurter und dem Berliner Kgl. Opern-
haus angehört hatte.

Im Alter von 53 Jahren † in Saarbrücken die
ehemalige Opernsängerin Carrie Goldsticker-
Lißner, früher ein beliebtes Mitglied (Jugend-
lich-dramatische) der Karlsruher Hofbühne und
der Stadttheater in Köln und Halle.

In Dresden † Prof. Albert Römhild, 64 Jahre
alt. Als Leiter des Luther-Kirchenchors hat er
sich um das Musikleben der sächsischen Resi-
denz große Verdienste erworben.

Im Alter von 73 Jahren † in Hingenberg bei
Solingen August Birkendahl, Komponist zahl-
reicher volkstümlicher Chöre.

Am 1. März † in Berlin, 44 Jahre alt,
Dr. Walter Paetow, der langjährige Musik-
kritiker der „Täglichen Rundschau“. Von Hause
aus Germanist, trat er nach beendetem Studium
in die Redaktion des Berner „Bund“ ein und
wurde dann Redakteur der „Deutschen Rund-
schau“. In den späteren Jahren seiner Entwick-
lung konzentrierte er sich auf die Musik, für die
er seitdem journalistisch ausschließlich tätig war.
Mit Paetow ist einer der kenntnisreichsten und
begabtesten kritischen Schriftsteller Berlins da-
hingegangen.

Am 1. März † in Stockholm im Alter von
47 Jahren Tor Aulin, einer der hervorragendsten
schwedischen Tonkünstler der Gegenwart. Führer
eines Streichquartetts, hat sich Aulin auch als
Komponist (3 Violinkonzerte, Violinsonate) einen
geachteten Namen gemacht.

Schluß des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg



Josef Limburg: Der Geigenspieler

Neu-Cremona

BERLIN W, Lützowstr. 68^I

Ecke Derfflingerstraße

Teleph.: Kurfürst 8490

Leitung: Dr. Johannes Bielenberg

**Erstklassige Streichinstrumente
:: für Konzertsaal und Salon ::**

Veredelung von Violinen usw. unter Garantie

Glänzende Erfolge / Besuch der Ausstellungsräume völlig unverbindlich / Für erstklassige Konzertbegleitung zum Probieren der Instrumente ist gesorgt / Man verlange Gratisbroschüre I

VERSCHIEDENES

Kapellmeister Bruno Weyersberg vom Blüthner-Orchester in Berlin wurde nach einem erfolgreichen Probekonzert für den Sommer als Dirigent des Kurorchesters in Travemünde (Orchester des Vereins der Musikfreunde in Lübeck) verpflichtet.

Georg Schnéevoigt hat es übernommen, in Petersburg im Theater für Musikdramen „Parsifal“ zu leiten. In Aussicht sind 14 Vorstellungen genommen worden, die in der Zeit vom 9. März bis 9. April stattfinden sollen. Als Orchester folgt ihm nach Petersburg das Städtische Symphonieorchester aus Helsingfors.

Ein Bach-Fest in Rußland. Im März und April wird in Petersburg und Moskau das erste „große Bach-Fest“ in Rußland stattfinden. In je drei Konzerten in jeder der beiden Städte gelangen Orchester- und Chorwerke, u. a. die h-moll Messe zur Aufführung. Prof. Hugo Rüdel in Berlin hat den ehrenvollen Ruf erhalten, die Leitung zu übernehmen, und wird sämtliche Festkonzerte dirigieren.

AUS DEM VERLAG

Karl Scheidemantel läßt soeben unter dem Titel „Meisterweisen“ im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig, eine umfangreiche Lieder- und Ariensammlung erscheinen, die in sechs Bänden (je 100 Gesänge für Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß, vom Leichten zum Schweren fortschreitend, mit Atem-

und Vortragszeichen versehen) die Werke aller Stilarten älterer und neuerer Zeit enthält und dem Berufssänger wie dem Liebhaber der Gesangkunst eine reiche Auswahl wertvoller Gesangskompositionen bietet. Näheres über die Sammlung, die in ihrer Zusammenstellung etwas in der Musikkritik vollständig Neues darstellt, besagt ein mit dem Bilde Scheidemantels geschmückter Prospekt, den die Verlagshandlung überallhin kostenlos versendet.

Wiederholt seien unsere Leser auf die ausgezeichneten Selbstunterrichtswerke „Das Konservatorium“, „Schule der gesamten Musiktheorie“ und „Die Schule des Gesanges“, die sich ebenso wie die im Verlage von Bonneß & Hachfeld in Potsdam bereits früher erschienenen Selbstunterrichtswerke der Methode Rustin segensreich erweisen, verwiesen. Hervorragende Professoren, Künstler und Musiklehrer haben allen, die im Beruf oder aus Vergnügen praktisch Musik ausüben sowie allen Freunden der Tonkunst, Gelegenheit gegeben, sich mit der gesamten Musiktheorie gründlich und auf bequeme, billige Weise bekannt zu machen. Es wird gelehrt: Harmonielehre, Musikal., Formenlehre, Kontrapunkt, Kanon, Fuge, Instrumentationslehre, Partiturspiel, Anleitung zum Dirigieren und Musikgeschichte, Gesangkunst. So seien denn diese Werke, die dank der leicht verständlichen Darstellung, der eingehenden Lehrmethode und des vollkommenen Inhalts den Besuch von Konservatorien in den musiktheoretischen Fächern ersetzen und einen guten Erfolg verbürgen, allseits empfohlen.

Der beste und vornehmste
einzige Konzertsaal Prags

Mozarteum

im Zentrum der Stadt. Eröffnet
im Oktober 1913.

400 Sitzplätze.

Seit Oktober über 50 berühmteste Künstler
hier aufgetreten. Unter ihnen auch **Damen**
Emmy Destinn, Dehmlow, Yvette Guilbert,
Höttges, Odilon, Swärdström. **Herren**
Hegyi, Kocian, Lhévine, Rubinstein, Louis
und Suzanne Rée. **Vereinigungen**
Sevčík-Lhotsky-Quartett (vier Kammer-
musikabende), Marteau-Quartett, Un-
garisches Quartett. **Heiterabende**: Prof.
Fredy, Homunkulus, Dr. Moll u. v. a.

Viele Anerkennungen
über
vorzügliche Akustik

Miete:

Pro Abend (mit Beleuchtung, Heizung,
Billetteuren und Klavier) **120 Kr.** Die
übrige Regie des Konzertes im
Mozarteum (Billetten, Affichen, Zeitungs-
notizen, Polizei, Feuerwehr u. dgl.) beträgt
auch ca. **120 Kr.**, so daß jeder im
Mozarteum ein ganzes Konzert für
240 Kr. veranstalten kann, was bis
jetzt in Prag der Fall nicht war.
(Arrangements besorgt Konzertdirektion
Mojmir Urbánek in **Prag** und jede
andere Konzertagentur.) Bedingungen und
Informationen von der Direktion des

Mozarteum

(Inhaber Mojmir Urbánek)

Prag II, Jungmannstraße 34.

Wilhelm Hansen Edition, Leipzig.

OTTO MALLING

Berühmte Orgel- Kompositionen

- Op. 68, Die Festtage des Kirchenjahres. 12 Psalmen.
226 Heft I: Weihnachtsabend. 1. Weihnachtsfest. 2. Weih-
nachtsfest. Neujahrstag. Grün-Donnerstag. Kar-
freitag. Mk. 2.—
226 Heft II: 1. Ostertag. 2. Ostertag. Buß- und Bettag.
Christi Himmelfahrtstag. 1. Pfingsttag. 2. Pfingst-
tag. Mk. 2.—
Op. 70, Die heilige Jungfrau. Stimmungsbilder.
508 Heft I: 1. Verkündigung. 2. Maria besucht Elisabeth
und preist Gott. 3. Die heilige Nacht. Mk. 2.—
508 Heft II: 4. Jean Darstellung im Tempel, wo Simeon
und Anna von ihm sprechen. 5. Maria findet Jesus
zwischen den Lehrern im Tempel bei dem Osterfest.
6. Am Fuße des Kreuzes. Mk. 2.—
Op. 75, Ein Requiem für die Orgel. Stimmungsbilder
über Worte der Heiligen Schrift.
800 Heft I: 1. Gib ihnen Ruhe. 2. Das jüngste Gericht.
3. Darum wachet. Mk. 2.50.
861 Heft II: 4. Der Glaube. 5. Friede. 6. Darum ist
mein Herz frohlich — Gib ihnen Ruhe. Mk. 2.50.
Op. 78, Paulus. Stimmungsbilder.
976 Heft I: 1. Saulus raust wider die Jünger des Herrn.
2. Auf dem Wege nach Damaskus. 3. Saulus wird
sehend und bekehrt sich. Mk. 2.—
977 Heft II: 4. Paulus verkündet das Evangelium und
leidet Verfolgung. 5. Das Volk hält Paulus für einen
Gott und opfert ihm. 6. Die Gabe der Liebe. Mk. 2.—
Op. 81, Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze.
Stimmungsbilder.
1034 Heft I: 1. Einleitung. Der Gang nach Golgatha.
2. Die Worte der Liebe. Mk. 2.50.
1035 Heft II: 3. Die Worte des Leidens. 4. Die Worte
des Sieges. 5. Epilog (Schlußchor ad. lib.). Mk. 2.50.
Op. 84, Die heiligen drei Könige. Weihnacht-
Stimmungsbilder.
1127 Heft I: 1. Einleitung. Christnacht. 2. „Wo ist der
König der Juden?“ 3. Die Hohenpriester und die
Schriftgelehrten. 4. Nach Bethlehem. Mk. 3.—
1128 Heft II: 5. Die Anbetung. 6. Herodes. 7. Helm-
wärts. Mk. 3.—
1233 Op. 88, Bei kirchlichen Handlungen. Stimmungsbilder
zum Gebrauch bei Gottesdiensten oder zum Konzert-
vortrag.
1. Bei der Taufe. 2. Bei der Hochzeit. III. Beim
Abendmahl. 4. Bei der Beerdigung (Trauer-
marsch). Mk. 2.50.
Op. 89, Nachklänge bei Davids Psalmen. Stimmungs-
bilder für die Orgel.
1317 1. Der 23. Psalm. 2. Der 33. Psalm. Mk. 2.50.

Frau Ella Gmeiner

Kgl. Rumän. Kammersängerin

Lieder und Oratorien

(Alt)

Gesangsschule für Gesang :: Vollständige Ausbildung für Oper und :: Konzert ::

BERLIN-HALENSEE

Joachim-Friedrich Straße 13^{III} am Kurfürstendamm

Telephon: Uhland 3916

Sprechstunde: 12-2Uhr

BERLIN, „Die Musik“, Dezember 1913.

Im Vollbesitz ihres herrlichen Organes und ihrer hohen Kunst erzielte Ella Gmeiner durch die hinreißende Wärme und Gestaltungskraft ihres Vortrages tiefgehende Wirkungen. Sie vereinigt in ihrer Art der Reproduktion alle Vorzüge der gut geschulten, in Atem und Tongebung untadelhaften Konzertsängerin mit dem lebendigen Erfassen und der Vortragswärme der Bühnenkünstler.

Engagements durch alle Konzert-Direktionen.

PAGANINI

Biographie von JULIUS KAPP

Mit 60 Bildern -:- Zweite Auflage
Geheftet 5 Mark, gebunden 6 Mark

Eines jener faszinierenden Bücher, das seine Leser ebenso behext wie Paganini seine Zeitgenossen, ein Buch, von dem man sich nicht trennen kann, weil es uns bei jedem Lesen Neues zu erzählen weiß. Ausgezeichnete Bilder machen den Wert des geradezu klassischen Werkes unübertrefflich.

Breslauer Zeitung.

So haben wir in Kapps Werk das erste vollständige, das klassische Paganiniwerk. Kein Musiker wird an dieser Biographie vorbeigehen können, die um ein oft mißbrauchtes Wort einmal an der richtigen Stelle zu sagen, wirklich eine geschichtliche Lücke schließt.

Grazer Tagespost.

Ein Buch, das nicht nur jeden Musiker und Geiger, sondern überhaupt jeden gebildeten Leser magnetisch anziehen muß. Kapps lebendig anregende und zugleich wissenschaftlich authentische Darstellung liest sich wie ein Roman.

Wiesbadener Tagblatt.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Blindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Verlag von Ries & Erler, Berlin

Soeben erschienen:

Neue Volkslieder

von

Georg Schumann

op. 56. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Heft I, II. à M. 2.—

op. 58. Alte Lieder in freier Bearbeitung für eine Singstimme mit Klavier. Heft I, II. à M. 3.—

„Schon op. 56 hatte der Eindruck bestätigt, den Schumann als einer der Hauptmitarbeiter des von S. Maj. dem Kaiser angeregten Volksliederbuches erweckt hatte: daß er nämlich hohe Kunst mit Volkstümlichkeit zu vereinen vermag. In op. 58 ist diese seltene Verbindung noch erfreulicher ausgeprägt.“
Geheimrat Professor Dr. Max Friedländer.

„Unter den zehn Nummern ist nicht eine, die man nicht gern hören wird.“
Professor Dr. W. Altmann.

Album für Hausmusik

zum Gebrauche in Schulen, Musikinstituten und
musikalischen Vereinigungen — **Zweite Folge**

RICHARD WAGNER

- Nr. 1. Ouvertüre zu „Rienzi“ M. 2.50 n.
Nr. 2. Ouvertüre zu „Der fliegende Holländer“ . M. 2.50 n.
Nr. 3. Ouvertüre zu „Tannhäuser“ M. 3.— n.
Nr. 4. Vorspiel zu „Lohengrin“ M. 1.50 n.
Nr. 5. Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ M. 1.50 n.
Nr. 6. Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ M. 2.— n.
Nr. 7. Vorspiel zu „Parsifal“ M. 1.50 n.

(Extra-Einzelstimmen kosten 20 bis 50 Pf. n.)

Für Klavier zu vier Händen und Violine nebst II. Violine und
Violoncello ad lib. eingerichtet von Dr. HEINRICH SCHMIDT.

Sämtliche Stücke sind streng nach den Partituren gearbeitet, nur Stellen von besonderen Schwierigkeiten haben in Rücksicht auf Schüler-Orchester einige Erleichterung erfahren. Die Arrangements sind schon für Klavier und eine Violine von entzückender Wirkung, klingen aber mit zweiter Violine und Cello (besonders bei mehrfacher Besetzung der Streicher) geradezu orchestral. Überall in Schule und Haus, wo ernste Musik gepflegt wird, begegnen diese Arrangements dem lebhaftesten Interesse, zumal es sich um Stoff von dauerndem Werte handelt.

Verlag Louis Oertel, Hannover.

Das Konservatorium

Schule der gesamt. Musiktheorie. Lehrmethode Rustin
Wissenschaftl. Unterrichtsbrieft
verb. mit briefl. Fernunterricht.
Redigiert von Prof. C. Ilzig.

Das Werk bietet das gesamte
musiktheoretische Wissen, das an
einem Konservatorium gelehrt
wird, so dass jeder praktisch
Musiktreibende sich die Kennt-
nisse aneignen kann, die zu einer
höheren musikal. Tätigkeit und
zum vollen künstlerischen Ver-
ständnis grösserer Musikwerke,
wie auch zum Komponieren,
Instrumentieren, Partiturlesen,
Dirigieren befähigen.

54 Lieferungen à 90 Pf.
Bequeme monatl. Teilzahlungen.
Ansichtsendungen ohne
Kaufzwang bereitwilligst.
Glänz. Erfolge. — Begleiterte
Dankschreiben sowie aus-
führliche Prospekte gratis.

Bonnese & Hachfeld,
Potsdam, Postfach 76.

Aug. Stradal

In unserem Verlag erschienen:
ca. 110 Bearbeitungen 2 ms über
Werke von Bach, Beethoven, Berlioz,
Buxtehude, Gluck, Händel, Liszt, Mo-
zart, Paganini, Purcell, Schubert usw.
Ferner ca. 50 Originalkompositionen.
Stradal-Verzeichnis und Verzeichnis
der Edition Schuberth kostenfrei.
J. Schuberth & Co., Leipzig.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.

KATALOG 184

Autographen

Musiker: Wertvolle Briefe und Manuskripte
von Beethoven, Berlioz, Chopin, Graun, Haydn,
Liszt, Löwe, Mendelssohn, Paganini, Rossini,
Spohr, Verdi, Wagner, Weber. — Außerdem: Die
Freiheitskriege und das napoleonische Zeitalter. —
Historische Autographen: Fürsten, Staatsmänner,
Militärs, Politiker, Sozialisten, Geistliche Würden-
träger. — Deutsche und ausländische Schriftsteller:
Dichter, Philosophen, Gelehrte und Naturforscher. —
Bildende Künstler und Schauspieler. — Stammbücher.
(774 Nummern, darunter große Seltenheiten.)
Katalog mit Faksimiles gratis und franko.

Das Geheimnis **Steckenpferd-Teerschwefel-Seife**
von Bergmann & Co.,
Radebeul. à St. 50 Pf.
:: Ueberall zu haben. ::

alle Hautunreinigkeiten
und Hautausfälle wie
Miteßer, Finnen, Haut-
röte etc. zu vertreiben,
besteht in täglich Wasch-
ungen mit der echten

Verlagsanstalt G. Birk & Co., m. b. H., München.

In unserem Verlage erscheint:

Max Denk: Parsifal von Richard Wagner.

Vollständiger Text mit Erläuterungen, 92 Seiten,
gut broschiert. — Preis 50 Pfg., Porto 10 Pfg.

Diese Textausgabe wird Ihrer gemeinverständlichen Er-
läuterungen wegen bald allgemeine Beliebtheit erlangen.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen zu
haben, sowie direkt vom Verlage zu beziehen.

Von der erotischen Biographie

Richard Wagner und die Frauen

von Julius Kapp

6. Auflage, mit 40 Bildern
geh. 3.— M., geb. 4.— M.

erschien soeben eine **französische
Ausgabe**, eine **englische** ist in
Vorbereitung.

HUGO WOLF

Biographie von ERNST DECSEY

Mit 70 Bildern :-: Geh. 12.— M., geb. 14.— M.

Verlangen Sie kosten-
los unsere **5 Ver-
lagskataloge**.

Schuster & Loeffler
Berlin W 57.

ERICH OCHS

Opern- und Konzertstudium
BERLIN W. Augsburgerstr. 42

Telephon: Steinplatz 12538.

Professor Herrmann Scholtz

Königlich Sächsischer Kammermusiker.
Unterricht für höheres Klavierspiel.

Dresden, Nürnberger Straße 18 b¹.

Dorothea Brehm

Konzert- und Lautensängerin, Unterricht.

Dresden-A., Uhlandstr. 12. Tel. 12691.

GERTRUD KUBEL (Sopran)

Konzert. Oratorien. — LEIPZIG, Zeitzer Straße 55 III.

Dr. Otto von ECKHOFEN (Tenor)

Konzert — Oratorien — Lieder — Meisterschule für Gesang

LEIPZIG - SCHLEUSSIG, Körneritzstraße 23. (Anmeldung schriftlich)

XI

Digitized by Google

Del Perugia-Schmidt- Mandolinen



Mandölen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debutet
für die ganze Welt

C. Schmidt & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. Realiste Bestellung.
Wiederverkäufer gesucht.

Reinhold Vorpahl

Lehrer für künstlerisch. Gitarre
(Lauten) Spiel — I. Autorität
English spoken
On parle français

Berlin W, Augsburgerstr. 46

Telephon: Amt Steinplatz 11794.

Bruno Eisner

PIANIST

Berlin W 50, Pragerstr. 5

Telephon: PPALZBURG 9871.

Frau Lange-Linden

Opern- und Konzertsängerin : Lehrerin für
Stimmführung und Kunstgesang

Berlin-Wilmersdorf,
Nassaulische Str. 16a (Gartenh.), Tel.: Amt
Umland (3628). Sprechzeit: 3 bis 4 Uhr.

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Prof. Dr. Gotthold Henning

Pianist und Lehrer für Klavierspiel
LEIPZIG, Sophienplatz 5 II. * Fernsprecher
Nr. 13091.

ELLA PFEIFER

Konzert- und Oratoriensängerin — Alt (Unterricht)
LEIPZIG, Weststraße 26. Telefon
Nr. 2133.

Margarete Hinz

Koloratur-Sopran. — Konzert. — Unterricht
LEIPZIG, Scharnhorststraße 10. Sprechstunde:
tägl. 2—3 Uhr.

Opernschule Laura Détschy, ehem. Hofoper-

sängerin
erteilt vollst. Gesangsbildung für Bühne u. Konzert. Garantie für
Weichheit u. Vergrößerung des Tones. Vollst. dram. Ausbildung.
Berlin W, Motzstr. 32. Telefon: Amt
Nollendorf 758

Gesangspädagogin

Tilly Braun-Wachholz

Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstraße 5.
Sprechst. 3—4 Uhr.

Alexander Höffken (Tenor)

Lieder- und Oratoriensänger, Unterricht
Berlin-Charlottenburg, Knesebeckstr. 68/69
Sprechzeit 2—3 Uhr.

Frida Seemann (Pianistin)

Unterricht — Vorbereitung für Conrad Ansorge.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 61. Sprechstunde:
12 bis 1 Uhr.

Margarete Borges Konzertpianistin

und Unterricht.
Natürliche Klaviertechnik nach Breithaupt.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 60. Telefon:
Uhland 2924.

Martha Erbs-Küntzel (Konzertpianistin)

Meisterschule für Klaviertechnik (Methode: Breithaupt),
Theorie, Harmonielehre usw.
Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 27. * Sprechstunde
Anmeldungen und Anfragen schriftlich erb. 1 bis 3 Uhr

Ida Pepper-Schörling

Inka v. Linprun

Geigenkünstlerin und

:: Violinpädagogin ::

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.

Sprechstunde 2—3 Uhr.

J. v. Raatz-Brockmann

Königlicher Kammer Sänger

Professor Eduard E. Mann (Tenor)

Konzert- und Oratoriensänger, Gesangspädagoge
Dresden-A., Schnorrstraße 28.

Veronica Fehrmann (Sopran)

Konzertsängerin. Gesangspädagogin (Methode Orgeni)
Dresden-A., Nürnberger Str. 35 pt. Sprechstunde
1—3 Uhr.

Kammer- Emil Pinks

sänger
Oratorien- und Liedersänger
LEIPZIG, Schletterstr. 4. Telefon
9444.

JOHANNA CARSTEN (Sopran)

Konzert — Oratorien — Unterricht
BERLIN W 50, Augsburgerstr. 22. Sprechzeit
2—3 Uhr.

Theod. Heß van der Wyk

(Baß-Bariton) — Konzert-Oratoriensänger — Gesangspädagoge
Berlin W, Ansbacherstr. 36. Telefon:
Steinpl. 11732.

Luise Genner

(vormals: Klossog K. Müller) — Gesangspädagogin (Mezzo-Alt)
Berlin W, Nollendorfstraße 20. Sprechstunde
2 bis 3 Uhr.

Hedwig Geißler

Konzert und Oratorien. — Sopran. — Unterricht.
Berlin Wilmersdorf, Nassauische Straße 31. Telefon:
Uhland 5000.

Ebba Hjertstedt

Violin-Virtuosin. — Konzerte.
Berlin W, Augsburger Straße 73 III.

Lottie-Erika Bachmeyer

Koloratursopran. — Konzert. — Unterricht.
Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 124 II.
Tel.: Uhland (1786), Sprechst.: 12 $\frac{1}{2}$ bis 1 $\frac{1}{2}$ Uhr.

Konzert- und Oratoriensängerin,
Gesangspädagogin (Mezzosopran und Alt)
Dresden-A., Uhlandstraße 19.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bieblustraße No. 38, Gartenhaus.
Zu sprechen täglich von 2—3.

Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

Baß-Bariton / Oratorien / Liederabende
BERLIN-WILMERSDORF, Motzstr. 41
Telephon: PFALZBURG 7737.

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei Wilhelm Klatte. Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei J. C. Luszlig.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Neue Opernschule und Anfängerbühne
MAXIMILIAN MORIS und MARY HAHN

BERLIN W,
Potsdamerstr. 39

Teleph. Nollendorf 882

— Prospekte gratis —

M. Sander's Gesangsschule Berlin W₃₀
Bamberger
Straße 41 ::

Frau Felix Schmidt-Köhne
Professor Felix Schmidt

Konzertsängerin (Sopran)

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Ausbildung im Gesang

◇ für Konzert und Oper ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß) Oratorien,
:: Lieder ::

Buchschlag (Hessen) b. Frankfurt a.M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Marie Geselschap P I A N I S T I N
München, Leopoldstr. 31
Engagements - Offerten direkt.

Professor
Emanuel von Hegyi Klaviervirtuose
Budapest, V
Marie-Dalérie-Gasse 10.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.

Unterricht. ◇ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Uhlandstraße 138/9.

E. N. v. Reznicek

BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.

Früher I. Kapellmeister der „Komischen Oper
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

Vollständige Vorbereitung von Dirigenten.

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waltzstr. 14.

Martin Oberdörffer

Konzert- und Oratoriensänger (Bariton).

LEIPZIG, Inselstraße 9.

Georg Seibt * Tenor

Oper — Oratorium — Liedersänger

CHEMNITZ, Theaterstr. 24 * Fernruf 3915.

Marie Alberti

Konzert-Sängerin (Alt) — Gesangspädagogin

DRESDEN A., Strehlemer Straße 32.

E. v. Catopol Kgl. Hofopern-
Sängerin

Gesangsmeisterin für Opernpartien

Dresden-A., Holbeinstr. 30 Telephon: 18122.

Ellen Andersson : Pianistin

Unterricht

BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Hans Kleinholz, Berlin Prager
Straße 15

Bariton · Konzert- und Oratoriensänger — Telephon: Pfalzburg 3138 —
Sprechstunde 2 bis 4 Uhr.

Else Kalisky Vollständige Gesangausbildung, Methode Lamperti

BERLIN W 15, Fasanenstr. 31, Tel.: Steinpl. 10539

Emmy Nawrath Konzert- u. Oratoriensängerin, Sopran

Wilmsdorf, Nassauischestr. 53

Telephon: Amt Uhland 2497.

Fanny Federhof-Möller

Konzert- und Oratoriensängerin (Alt), Unterricht

BERLIN W 62, Kalckreuthstraße 3 -:- Telephon Amt Kurfürst 9695

Leila Hölterhoff **BERLIN-WILMERSDORF**
Tel. Pfalzburg 1174 :: Nassaulsche Straße 24

Gesangs-Unterricht, Methode Professor Vanucini

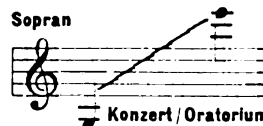
Dora Windesheim, Berlin-Wilmsdorf,
Helmstedter Straße 14.

Mezzosopran / Liedersängerin / Gesangunterricht. — Tel.: Pfalzburg 1594. —

XIV

Emmy Weinschenk

Leipzig, Blumengasse 8.



Brigitte Berger-Timmermans

Konzertsängerin (Sopran)
Lehrerin für Stimmbildung
und Kunstgesang

BERLIN W 50, Nachodstr. 1. Tel.: Amt Kurfürst 4780. Sprechzeit 3—4.

Marta Oldenburg

Lieder — Oratorien (Sopran)
W 35, Genthinerstr. 15
Tel.: Kurfürst 8149. — Sprechzeit: 2—4 Uhr.

Emmy Holzkämper

(Alt) Konzert- und Oratoriensängerin, Gesangunterricht
WILMERSDORF, Kaiser-Allee 172
Telephon: Pfalzburg 4923.

Grete Hentschel-Schesmer

= Konzert-Sängerin =
Spezialistin für Stimmbildung

Berlin-Wilmersdorf, Landhausstraße 54 p. Telephone: Pfalzburg 9515.
Sprechzeit: 11 bis 12 Uhr.

I
S
A

Berger-Rilba (Hoher Sopran)

Konzert — Oratorien / Charlottenburg, Reichstr. 1
(Früher I. Koloratursängerin am Casseler Hoftheater).

Dr. Arthur Sperant, Berlin W, Bambergerstr. 41^I

Lehrer für Stimmbildung / Italienische Schule — Tel.: Nollendorf 1592 — Sprechstunde 11—1 Uhr.

Helene Wichmann-Vogt

ANNIE MANÉ (Mezzosopran)

Lieder- und Oratoriensängerin (Sopran), Berlin-Friedenau, Kaiserallee 63. Sprechstunde 1—2. Telephone: Pfalzburg 827.

Konzert und Oratorien. — Charlottenburg, Niebuhrstraße 78.
Telephone: Steinplatz 11414.

Mme. A. E. Schoen René

Berlin-Wilmersdorf, Eisenbahnstr. 65
Telephone: Pfalzburg 3141. / Sprech-
stunden: Dienstags und Freitags 4—6.

Garola'sche Gesangsschule. :: Autorisiert von Manuel Garola. :: Mme. Viardot-Garola.

Benno Schuch

Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium Klindworth-Scharwenka
Berlin W 30, Barbarossastr. 32a. Telephone: Uhd. 3720.

Privatunterricht in Violine und Kammermusik. Schule Joachim und Goby Eberhardt, persönlich empfohlen, durch dessen Methode **Zelt und Nervenkraft** gespart und **Berufsaldden** gebessert und behoben werden.

| | | | | |
|--|--|--|---|---|
| <p>Konzerte für die musikalische Jugend.</p> | | <h2 style="margin: 0;">Elsa Rau</h2> <p style="margin: 0;">Pianistin</p> | <p>Babelsberger Straße 50 Tel.: Uhland 3167</p> | <p>Anfragen erbeten an meinen Sekretär Theo Reimer, Berlin-Wilmersdorf, Prinz-Regenten-Straße 93/94 Telegramm-Adresse: Künstlergruppe oder Konzertdirektion Leonard, Berlin, Schellingstraße 6.</p> |
|--|--|--|---|---|

Vida Llewellyn

= PIANISTIN =
Berlin, Lutherstr. 33 III
Tel.: Kurfürst 7427 (von Kierski).

Adrienne Bergsma

Konzert, Meisterschule für Geigenunterricht
Methode: Goby Eberhardt
BERLIN-WILMERSDORF
Prinz-Regenten-Straße 104. Sprechstunde 1—2.

Violinvirtuosin

XV

Maxim Jacobsen, Violinvirtuose, Berlin **Güntzelstr. 2**
 Telefon: Uhland 2125
 Sprechst. 12 bis 1 Uhr
 Künstlerischer Geigenunterricht mit gleichwertiger Assistenz von Lehrkräften unter meiner persönlichen Leitung.

Adelheide Pickert,
Konzert- und Oratorien-Sopran.
 Engagement durch alle Konzertdirektionen.
CHARLOTTENBURG, Bleibtreustr. 17.

Klara Kuske
Konzertpianistin / Unterricht
Charlottenburg / Welmarer Straße 30.
 Sprechzeit 10 bis 12.

WILLY BRÜDJAM
 ehemal. Herzogl. Anh. Hofschauspieler
 Partienstudium (musikal. fest und sicher)
 verbunden mit Anleitung zur dram. Darstellung
Berlin-Schöneberg, Hohenstaufenstr. 38 III links.
 Sprechstunde 2—3.

Constanta Erbiceano
 Konzertpianistin — Unterricht
BERLIN W, Regensburgerstr. 9 II
 Telephone: Nollendorf 2617. — Sprechstunde 12—1 Uhr.

Kaiserlich Russischer Professor

Marie Barinowa

Konzerte / Unterricht
 Sprechstunden: Montags und Donnerstags 2—3.
Berlin W, Kaiserallee 28
 Fernsprecher: UHLAND 1962.

JOHANNA KISS
 Kontra-Alt.

Berlin-Wilmersdorf
Detmolderstr. 58
 Telephone: Pfalzburg 8126.

THERESE WILLY BARDAS
 Konzertsängerin, Konzertpianist.
Berlin-Wilm., Landauerstr. 11. — Tel.: Uhland 4325.
 Privat-Unterricht.

Cornelie van Zanten
 ehem. Königl. Opersängerin — Gesangsmeisterin.
Berlin - Lichterfelde - W, Potsdamerstr. 45
 Tel.: Lichterfelde 4139. Sprechst. u. Prospekt schriftl. anzufragen.

Tilly Else Pieschel
 Konzert- und Lautensängerin — Unterricht
Berlin-Charlottenburg, Kurfürstendamm 184.
 Telephone: Steinplatz 11092

Martha Riemschneider
 Alt-Mezzosopran — Konzert und Unterricht
Berlin W 30, Nollendorfstr. 5 IV. Sprechstunde
 12 bis 1 Uhr

Käte Aulich ♦ Mezzo-Alt
 Lieder- und Oratoriensängerin. Konzert und Unterricht
BERLIN W 15, Pfalzburgerstr. 2. (Telephone Pfbg. 1877.)
 Sprechzeit: 3 bis 4 Uhr.

Gertrud Seeck diplom. Musiklehrerin.
 Klavier — Theorie —
 Harmonielehre — Begleitung zu Gesang und Kammermusik.
FRIEDENAU, Stubenrauchstr. 36. 2—4 nachm.

GRETE HAENSCH
 Lieder- und Oratoriensängerin.
 Unterricht im künstlerischen Lauten- und Gitarrespiel.
BERLIN W, Potsdamerstr. 77. Sprechst. 2—4.

ANNA HESSE
 Oratorien- und Liedersopran.
Berlin W, Taubentzenstr. 6 II. Tel.: Steinpl. 10705.

MARTHA SCHLEY
 Konzert — Oratorien — Unterricht.
BERLIN W, Steinmetzstraße 48. — Tel. 3415.

LISA MEYROWITZ
 Konzertsängerin — Unterricht (Sopran).
BERLIN W 30, Barbarossastraße 32 A.
 Telephone: Pfalzburg 2845 — Sprechstunde 3—4 Uhr.

Erna Zarnack - Trentzsch
 Konzertsängerin — Sopran — Unterricht
Charlottenburg, Leibnizstr. 63. Sprechstunde tägl. 2—3,
 Sonntags 11—1.

Gretha Merin
 Konzert- und Oratorien-Sopran
BERLIN W 30, Motzstraße 74 III.

Kapellmeister G. Fritz-Hartmann
Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstr. 54. Tel.: Pfalzburg 1268.
 Disponibel für einzelne Konzerte. — Solisten-Begleitung
 Unterricht: Musiktheorie, Komposition, Klavier, Konzert
 und Opernstudium.

Jane Tetzl-Highgate Konzertsängerin
 (Mezzosopran)
 Spezialität: Schottische Volkslieder.
Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 23. Sprechzeit
 1—2 Uhr.

Kammersänger Max Weber
 Baß-Bariton. Konzerte, Unterricht
BERLIN-SCHÖNEBERG, Grudewaldstr. 59 III. Sprechstunde
 4 bis 5 Uhr.

Für den Reklameteil: Schubert & Loeffler, Berlin W.

XVI Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.